PAUL BEKKER

NEUE MUSIK

DRITTER BAND
DER GESAMMELTEN SCHRIFTEN

1923

DEUTSCHE VERLAGS-ANSTALT
STUTTGART UND BERLIN

Druck der Deutschen Verlags-Anstalt in Stuttgart

INHALT

VORWORT
AN FERRUCCIO BUSONI

Sie werden, glaube ich, erstaunt sein, hochverehrter Herr Busoni, Ihren Namen diesem Buch vorgesetzt zu finden. Unsere persönlichen Beziehungen sind nicht so nahe, daß es sich um eine Aufmerksamkeit privater Art handeln könnte, eine solche gehörte zudem nicht vor die Öffentlichkeit. Ihr Schaffen kommt innerhalb dieses Buches nur unzureichend zur Geltung, der sonstige Inhalt aber wird in nicht wenigen Teilen Ihren Ansichten widersprechen. Obwohl ich mir alles dessen bewußt bin, meine ich doch die Widmung außerhalb des nach landläufiger Auffassung Persönlichen wie auch der engeren sachlichen Übereinstimmung rechtfertigen zu können. Erlauben Sie, dies kurz darzulegen.

Als ich vor zwei Jahren eine Sammlung meiner kleineren Arbeiten begann, lag mir zunächst daran, gegenüber vielfachen Entstellungen oder Verdrehungen meiner Äußerungen denkfähigen und dazu gutwilligen Lesern Gelegenheit zu ruhiger Nachprüfung zu geben. Diese war nur möglich, wenn man die lediglich durch kurze, häufig sinnwidrige Zitate polemisch erwähnten Aufsätze im Original vorlegte. So entstanden die beiden Bände „Kritische Zeitbilder“ und „Klang und Eros“ als Zusammenstellung meiner in Tageszeitungen veröffentlichten Arbeiten. Daß ich mich im Hinblick auf das angestrebte Ziel einer Selbsttäuschung hingegeben hatte, erwies sich bald. Ich mußte erkennen, daß viele unserer lesenden und schreibenden Zeitgenossen diese Fähigkeiten nur benutzen, um zu zeigen, daß sie durch allzueifrige Anwendung beider Künste der Hauptsache: der Fähigkeit ruhigen Überdenkens des Geschriebenen beraubt worden waren. War somit der ursprüngliche Zweck der Sammlung verfehlt, so begannen dagegen die einzelnen Sachen während der Zusammen-

stellung mich selbst zu interessieren. Ohne vorgefaßte Absicht, vielfach aus den zufälligen Anregungen des Tages entworfen, zeigten sie mehr Zusammenhang und gedankliche Einheitlichkeit, als ich vermutet hatte. Schließlich schien es mir, als ob ihre nachträgliche Vereinigung zum Buch gar nicht jener Zweck-Rechtfertigung bedürfe, sondern aus ihnen selbst heraus begründet sei. Der Unterschied zwischen der von vornherein als Buch konzipierten und der absichtlos zum Buch herangewachsenen Arbeit beschränkte sich mir allmählich darauf, daß jener Art ein bewußt erkannter Zentralgedanke zugrunde liegt, während die zweite Art einen solchen Gedanken erst in langsamer Festigung mehr und mehr hervortreten läßt. Es handelt sich eigentlich nur um zwei verschiedene Entstehungsvorgänge. Eben um dieser Verschiedenheit organischen Werdens willen gehören beide als gegenseitige Ergänzungen zueinander, und eine führt zur anderen.

Darum empfand ich nun den Wunsch, den beiden Aufsatzbänden als Abschluß die hier vorliegende Sammlung etwas umfangreicherer Arbeiten anzufügen. Drei von ihnen waren als Vorträge entworfen, nämlich „Die Sinfonie von Beethoven bis Mahler", „Neue Musik"*) und „Die Weltgeltung der deutschen Musik". Ich erwähne dies, weil die Vorstellung der mündlichen Wiedergabe naturgemäß auf die sprachliche Diktion eingewirkt hat. Von den beiden anderen wurde die Schreker-Studie für das Frankfurter Jahrbuch „Deutsche Bühne" (Herausgeber Georg Plotke, Verlag der Literarischen Anstalt Rütten & Löning), die „Deutsche Musik der Gegenwart" für den von Philipp Witkop herausgegebenen Sammelband „Deutsches Leben der Gegenwart" (Volksverband der Bücherfreunde,

---

*) Zuerst als Einzeldruck erschienen in der Schriftenreihe „Die Tribüne der Kunst und Zeit" (Herausgeber K. Edschmid), mit freundlicher Erlaubnis des Verlages Erich Reiß hier aufgenommen.

Wegweiser-Verlag, Berlin) geschrieben. Die äußeren Entstehungsanlässe sind also sehr verschiedenartig, der Titel, unter dem ich das Ganze hier zum Buch zusammenfasse: „Neue Musik", gibt zunächst nur eine objektive Bestimmung des Inhalts, der in jeder der fünf Arbeiten von einem anderen Gesichtspunkt aus betrachtet wird. Das Grundproblem aber, aus dessen Variierung sich diese Gesichtspunkte ergaben und das mir nachträglich erst als gemeinsamer Kern erkennbar wurde, heißt: Auseinandersetzung mit der Romantik.

In dieser Auseinandersetzung sehe ich die wichtigste Aufgabe unserer Zeit auf jedem Gebiet. Die besondere Schwierigkeit aber liegt in der Gewinnung eines Standpunktes, von dem aus die Kräfte der Vergangenheit wie der Gegenwart sich positiv darstellen. Wir alle sind aus der Romantik erwachsen und tragen noch manches Erbteil von ihr in uns, sie zu schmähen oder uns leichthin über sie zu stellen ist daher nicht nur töricht, sondern beraubt uns auch der wahren Einsicht in die Grundlagen ihres und damit unseres eigenen Seins. Nur eine Kritik, die das Wesen der Romantik im besten Sinne produktiv zu erkennen vermag, kann uns die Gründe unserer Abwendung von ihr faßbar machen und den eigenen Weg zu finden helfen. Ich bilde mir ein, daß in jeder der hier zeitlich geordneten Betrachtungen der Versuch erkennbar wird, das gegebene Grundproblem in immer größerem Bogen zu umkreisen, es immer mehr im Sinne eines großartigen kulturgeschichtlichen Phänomens zu erfassen, über dessen vielfältige Bedingtheiten wir uns höchste Klarheit schaffen müssen, um uns unserer selbst bewußt werden zu können. Ich weiß sehr wohl, daß solche Klarheit auch in der letzten, zusammenfassenden Arbeit, der „Deutschen Musik der Gegenwart", noch nicht erreicht ist. Darum hat mich der Wunsch danach weitergetrieben, zur Beschäftigung mit der stärksten Einzelerscheinung dieser Zeit: mit Richard Wagner. Vielleicht ist es mir möglich,

diese Arbeit, in der das bisher mehr instinktiv erfaßte Grundproblem nun bewußt in den Mittelpunkt gerückt ist, in Jahresfrist vorzulegen. Vielleicht, daß es mir gelingen wird, darin jener gesuchten Klarheit wieder um einen Schritt näher zu kommen und gleichzeitig zu zeigen, daß ich keineswegs gesonnen bin, mein literarisches Dasein fernerhin nur durch Sammel-Ausgaben zu betätigen.

Dies glaubte ich, auch auf die gewohnte Gefahr kleinlicher Mißdeutungen hin, hier sagen zu müssen. Sie sehen, sehr verehrter Herr Busoni, ich bin mir des suchenden Charakters meiner Arbeiten bewußt — wer Besseres von sich sagen kann, werfe den Stein auf mich. Verstehen Sie jetzt, warum ich den Wunsch hegte, Ihren Namen diesem Buch voranzusetzen? Gewiß, wir stimmen in Vielem nicht überein und sind uns dessen — darf ich dem großen Künstler gegenüber sagen: freundschaftlich? — bewußt. In einem aber, das ich viel höher schätze als Meinungsgleichheit: im redlichen Wollen des Suchenden — da stimmen wir zutiefst überein. Ich habe mancherlei Künstler kennengelernt, bescheidene und eitle, ernste und oberflächliche, Musiker, Musiker und Musiker, um ein Wort Joachims anzuwenden. Von allen, die ich kennenlernte, sind Sie einer der ganz Wenigen, der stets bewiesen hat, durch Worte und durch Taten: es geht ihm um die Kunst. Wem es aber um die Kunst geht, der ist ein Suchender, denn das Suchen ist das ewige Erbteil des wahrhaftigen Künstlers, die beglückende Freude des Schaffens, das ja stets nur ein Weiterschreiten vom eben Gefundenen zum neu zu Findenden ist. Was will dieser Freude gegenüber irgendein von außen kommendes Nein oder selbst ein Ja besagen? Finder sein, getrieben vom Drange des Suchens, und immer wieder finden aus eigenen Wünschen, nicht erfinden als somnambules Inspirations-Medium irgendeiner überweltlichen Oberhoheit — ist das nicht eben die Bestimmung des Künstlers?

Als solchen findenden Sucher und suchenden Finder verehre ich Sie, als Inbegriff des guten, echten Künstlers unserer Zeit. Sie waren einer der ersten, die das hier behandelte Grundproblem überhaupt sahen und bezeichneten — so lassen Sie es sich gefallen, daß Ihr Name hier stehe, und bleiben Sie, über Berge und Täler der Meinungen hinweg, wohlgesinnt

Ihrem herzlich ergebenen

Paul Bekker.

Hofheim i. T., September 1923.

DIE SINFONIE
VON BEETHOVEN BIS MAHLER
(1917)

Als ich das Vortragsthema „Die Sinfonie von Beethoven bis Mahler" wählte, leitete mich dabei nicht die Absicht, einen Abriß der geschichtlichen Entwicklung mit Anführung möglichst vieler Einzelheiten zu geben. Für einen solchen Versuch, sofern er über eine trockene Aufzählung von Namen und Daten hinausführen wollte, wäre der Rahmen eines einzigen Vortrags viel zu enge. Die Geschichte der Sinfonie von Beethoven bis Mahler umfaßt eine Zeitspanne von mehr als hundert Jahren — Beethovens erste Sinfonie wurde zum erstenmal aufgeführt im Jahre 1800, Mahlers letzte bald nach seinem 1911 erfolgten Tode. In der Zwischenzeit erscheinen gerade auf dem Gebiete der sinfonischen Produktion in Deutschland wie im Ausland so zahlreiche Persönlichkeiten von überragender Bedeutung, daß es unmöglich wäre, über sie alle in der hier gebotenen Zusammenfassung etwas einigermaßen Aufschlußgebendes zu sagen.

Es kommt indessen nicht auf die Kennzeichnung der Sinfonien dieses oder jenes Komponisten an und nicht auf die Aufzählung all der Namen, die mit der Geschichte der Sinfonie verknüpft sind. Ich möchte anregen, von den einzelnen Persönlichkeiten weg auf das Werden der Gattung zu blicken, auf die Gesetze, die in diesem Werden der Gattung tätig sind und seinen Verlauf bestimmen. Die Persönlichkeit soll nur soweit gewürdigt werden, wie sie bestimmend in den Verlauf des Werdeprozesses der Gattung eingegriffen hat. Ich will damit die Bedeutung der Persönlichkeit keineswegs herabsetzen. Mir scheint aber, daß unsere Art der Kunstbetrachtung im allgemeinen zu sehr von der Betrachtung der Persönlichkeit bestimmt wird. Dadurch geht meist der Blick verloren für die Zusammenhänge dieser einzelnen Persönlichkeiten untereinander und für die Wachstumsbedingungen des Gattungsorganismus, dem die Persönlichkeit, sei sie an sich noch so selbständig, doch wiederum nur zellenmäßig eingeordnet ist.

Versuchen wir nun, uns über die Entwicklung der Sinfonie als Gattung Rechenschaft zu geben, so ist es nötig, zunächst zu fragen: worin bestehen überhaupt die Gattungsmerkmale einer Sinfonie? Was ist eine Sinfonie?

Die übliche Antwort lautet sehr einfach. Die Sinfonie ist ein in der sogenannten Sonatenform gehaltenes Werk für Orchester. Entsprechend dem durch die Wiener Schule zur Norm gewordenen Schema zeigt sie meist viersätzige Gliederung. Der erste Satz wird im allgemeinen wieder im Sonatenschema gebaut, für das Finale ist Rondo- oder Variationenanlage üblich. Von den beiden Mittelsätzen ist der eine ein Adagio oder Andante, der andere seit Beethoven ein Scherzo, ihre Reihenfolge wechselt, obschon eigentlich die Anordnung Adagio-Scherzo dem Herkommen entspricht. Dies sind natürlich nur ganz allgemeine Grundzüge. Es kommt vor, daß die Zahl der Sätze vermehrt wird, wie z. B. bei Berlioz und Mahler, oder daß die Reihenfolge geändert wird, wie etwa in Tschaikowskys Pathétique ein Adagio am Schlusse steht, oder auch daß die Zahl der Sätze auf drei verringert wird, wie in Liszts Faust-Sinfonie. Aber das sind Ausnahmen, bedingt durch den jeweiligen besonderen Charakter des Werkes. Im allgemeinen wird der viersätzige Typ in der bezeichneten Anordnung festgehalten. Selbst die scheinbar stärkste Abweichung: die einsätzige sinfonische Dichtung, läßt in den meisten Fällen einen entsprechenden Aufbau erkennen.

Mit alledem ist nun freilich über das Wesen der sinfonischen Gattung eigentlich gar nichts gesagt. Wenn man weiß, daß die Sinfonie ein meist viersätziges Werk für großes Orchester ist, dessen einzelne Teile in dieser oder jener Anordnung aufeinanderfolgen, so hat man damit bestenfalls eine äußerlich kennzeichnende Beschreibung analytisch registrierender Art ohne jeglichen lebendigen Anschauungswert. Für unsere Zwecke reicht eine solche, lediglich Aussehen und Zuschnitt charakterisierende

Angabe nicht aus. Wollen wir über das Wesen der Gattung, die tieferen Bedingungen ihres Daseins Klarheit gewinnen, so müssen wir nach den inneren Ursachen dieses Daseins forschen, nach den Bedürfnissen, denen sie entstammt, nach den Zwecken und Wirkungen, denen sie zustrebt. Dabei wird sich bald erweisen, daß das, was wir im allgemeinen als die besonderen typischen Merkmale einer Gattung anzusehen gewohnt sind, gar nicht von so weittragender Bedeutung ist, daß es nur das materielle Mittel darstellt, dessen sich die Kunst bedient, um eine innerliche Bewegung — die schöpferische Idee — nach außen erkennbar zu machen und mitzuteilen.

Ein Beispiel: Beethovens 5. Sinfonie in C-moll. Eine Sonate für Orchester, das sagt gar nichts. Wenn wir das Werk auf seinen thematischen Bau hin bis ins einzelne zergliederten, so würde diese Arbeit zwar unserem Intellekt gewisse Anregungen bringen, uns aber über Wesen und Art des Werkes nicht den mindesten Aufschluß schaffen. Auf diesem Wege kommen wir nicht zum Ziel. Fragen wir also anders. Warum hat eigentlich Beethoven diese Sonate für Orchester geschrieben? Warum nicht für Streichquartett oder für Klavier? Nur aus Laune oder der Abwechslung halber? Kaum. Man kann die Sinfonie auch zwei- oder vierhändig am Klavier wiedergeben, man tut es sogar häufig für sich selbst oder im kleinen Kreise. Aber diese Wiedergabe kommt nicht annähernd dem Eindruck des Originals gleich, sie verhält sich zu ihm, wie etwa der auf Taschenformat gebrachte Stich eines großen Wandgemäldes zu diesem selbst. Woran liegt das? Zum Teil wohl daran, daß der Reproduktion die Mannigfaltigkeit der Farbenwirkung fehlt, auf die Sinfonie angewendet: daß der in sich gleichförmige Klavierton nicht den Abwechslungsreiz des Orchesterklanges besitzt. Aber reicht diese Erklärung aus, gibt sie überhaupt schon den wichtigsten Grund an? Denken wir uns ein Bild wie Hodlers „Auszug der

Jenenser Studenten“ in einem Zimmer angebracht, dessen Wände gerade dem Format des Bildes entsprechen: wir wären nicht imstande, es anzuschauen. Das Mißverhältnis zwischen Bildgröße und Raum würde uns aus dem Zimmer herausdrängen. Versuchen wir uns vorzustellen, es gäbe die Möglichkeit, die C-moll-Sinfonie mit der vollen Wucht des Orchesterklanges in demselben Zimmer erklingen zu lassen, in dem wir sie am Klavier spielten: die Schallfülle würde uns unerträglich sein. Verkleinert man aber diese Schallfülle künstlich, so wird damit eine Eigentümlichkeit des Werkes verletzt.

Wir erkennen, warum die Wiedergabe am Klavier nicht völlig befriedigte: diese Tonsprache bedarf des Orchestervolumens. Fehlt das, so wird die Kraft des Vortrags und damit die Kraft der Wirkung abgeschwächt. Also nicht die Einförmigkeit des Klavierklanges gegenüber der Farbigkeit des Orchesters ist der Hauptgrund für die Abschwächung des Eindrucks, sondern die unzureichende Kraft des einzelnen Instruments gegenüber dem vielgliederigen Organismus des Orchesters. Die reichere Klangfarbenwirkung kommt demgegenüber nur als Begleiterscheinung in Betracht, namentlich im Orchester Beethovens, wo die Farbe noch ausschließlich im Dienst des gedanklichen Aufbaues steht.

Ich sage hier scheinbar selbstverständliche Dinge, die niemandem etwas Neues bringen. Der Hinweis darauf, daß ein Orchester lauter klingt als ein Klavier, ist gewiß keine bahnbrechende Entdeckung. Bei genauem Zusehen aber findet man, daß, wie in der Kunstbetrachtung überhaupt, das Erforschen des scheinbar Selbstverständlichen, über das nachzudenken im allgemeinen niemand für nötig hält, zur Erkenntnis gerade der eigentümlichen Gesetze der Kunstgattung führt, während das Nichtselbstverständliche, das Außergewöhnliche den im besonderen Sinne persönlichen Anteil des Künstlers darstellt und für die Erkenntnis der Gattung nicht in Betracht kommt.

Ich hatte gefragt: warum hat Beethoven jene Sonaten-Komposition, die wir C-moll-Sinfonie nennen, für Orchester geschrieben und nicht für Klavier oder Streichquartett? Die Antwort liegt jetzt klar: die Konzeption des Werkes, die Prägung der Gedanken, der Ablauf der Ideen machte in diesem Falle von vornherein eine Übertragung an das Klavier oder Streichquartett unmöglich, verlangte, sofern volle Auswirkung erreicht werden sollte, Zuweisung an die Sprachmittel des Orchesters, mit der nur bei ihnen gegebenen Gewähr ausreichender Kraftentfaltung der Darstellung. Ich frage weiter: wie ist es zu erklären, daß Beethoven das Bedürfnis empfand, Ideen zu konzipieren, die eine so lapidare Klangeinkleidung verlangten? Was veranlaßte ihn, derb gesagt, so „laut" zu komponieren? Nur sein außergewöhnliches Genie? Mozart war nicht minder genial und hat sich mit erheblich bescheideneren Schallmassen begnügt. Oder war es das Vergnügen am Experimentieren mit neuerfundenen Instrumenten? Auch dieser Grund kommt nicht in Frage, denn abgesehen von der Vermehrung der Hörnergruppe und der — gelegentlichen — Hinzuziehung von Posaunen entspricht das Sinfonieorchester Beethovens äußerlich dem Haydns und nur die Behandlungsart der Instrumente ist anspruchsvoller. Der wahre Grund, der Beethoven veranlaßte, seine Gedanken so zu prägen, daß ihre Aussprache ein derart voluminöses Organ wie sein Sinfonieorchester verlangte, war: Er wollte durch die Instrumentalmusik zu einer Masse sprechen. Darum legte er das Werk von vornherein so an, faßte er die Gedanken so, daß ihre Wiedergabe schon akustisch das Mindestausmaß des Raumes und damit die Größe der teilnehmenden Gemeinde klar bestimmte.

Ich bitte, meine Worte nicht so auszulegen, als wolle ich behaupten, Beethoven habe sich vorgenommen, ein Werk für etwa 800 bis 1000 Zuhörer zu komponieren, sich überlegt, wie groß ein für diese Menschenzahl ausreichender Raum, wie stark dement-

sprechend die aufzuwendenden Klangmittel sein müssen, habe sich daraufhin entschlossen, eine Sinfonie für die und die Besetzung zu komponieren und sich dann die für eine solche Besetzung erforderlichen Themen und Ideen einfallen lassen. Auf die Art geht natürlich der Schaffensprozeß nicht vor sich. Vergessen wir aber nicht, daß die nachspürende Kunstbetrachtung den umgekehrten Weg verfolgt wie der Künstler — dieser geht von der bewegenden Ursache, der künstlerischen Empfängnis aus und strebt zur Wirkung, wir, die wir zunächst nur die Wirkung spüren, tasten uns von Punkt zu Punkt zurück, um das Geheimnis der Ursache zu ergründen. Die Ursache des sinfonischen Schaffens liegt, wie ich eben zu entwickeln versucht habe, in dem Bedürfnis des Künstlers, zu einem Massenpublikum zu sprechen, in dem Zwang, sich einem großen Kreise mitzuteilen. Wie dieses Bedürfnis, dieser Zwang über den Künstler kommt, ist besonderes Geheimnis, dessen Ergründung, auch wenn sie möglich wäre, nicht zu unserem heutigen Thema gehört. Wohl aber können wir jetzt die Frage beantworten, die ich im Beginn aufgeworfen hatte: die Frage nach dem Wesen der sinfonischen Gattung.

Ich habe die übliche Antwort, die uns die Sinfonie als ein Werk in Sonatenform für Orchester definiert, als unzureichend abgelehnt.

Ich setze jetzt dafür eine andere, aus dem Vorangehenden resultierende Antwort: die sinfonische Gattung ist für den schaffenden Musiker das Mittel, sich durch die Instrumentalmusik einem großen Hörerkreise mitzuteilen. Aus der Vorstellung dieses Hörerkreises heraus konzipiert er das Werk und gestaltet er es im einzelnen. Er komponiert also nicht nur das, was in der Partitur deutlich zu lesen steht, er komponiert auch gleichzeitig ein ideales Bild des Raumes und der Hörerschaft. Dieses Bild des Raumes und der Hörerschaft ist nicht eine indirekte Folge des Kompositionsaktes, es ist ein zeugendes Element dabei. Erst die besondere Vorstellung, die sich der Komponist von der Hörer-

schaft macht, bestimmt die Gestaltung des Werkes — gerade wie bei jeder Unterhaltung zweier Menschen der Ton und die Art, wie sie geführt wird, stets eine Mischung ihrer Naturen darstellt.

Ich habe einen etwas umständlich scheinenden Weg des Theoretisierens beschritten, aber mir blieb keine andere Wahl, sofern ich die von mir beabsichtigte Einstellung dem Thema gegenüber herbeiführen wollte. Es ist heutzutage so üblich, Kunstwerke lediglich an sich, ohne Rücksicht auf die Umgebung, für die sie gedacht sind, zu betrachten, daß es mir unbedingt erforderlich scheint, in etwas breiterer Darlegung die Aufmerksamkeit von dem bloßen Werk ab und auf seinen organischen Zusammenhang mit seiner Umwelt zu richten. Namentlich in den redenden Künsten, dem Theater und der Musik, ist diese Umwelt ein unmittelbar mithandelnder Teil des Kunstwerkes, steht also in untrennbarer Verbindung mit ihm. Eine solche Betrachtung des Kunstwerks in seiner Vollständigkeit, also des Kunstwerkes, wie es sich im Hinblick auf die ihm innewohnende Bestimmung, auf seinen Wirkungszweck hin dargestellt, führt zu erheblich weiterreichenden und fruchtbareren Ergebnissen als die übliche Methode der Zerlegung des Partiturbildes durch technische Analyse.

Wir hatten erkannt, daß die Bestimmung der sinfonischen Gattung sie zum instrumentalen Mittler zwischen dem Musiker und einem großen Hörerkreise macht. Die Sinfonie ist also den Grundbedingungen ihres Wesens nach Gegenstand eines weitreichenden Allgemeininteresses, die Aufführung einer Sinfonie gleichbedeutend mit einer musikalischen Volksversammlung, in der ein durch die Musik zum Ausdruck gelangendes Gemeingefühl lebendig und tätig wird. Wenn ich sagte: Volksversammlung, so muß ich allerdings hinzusetzen, daß diese Bezeichnung erst anwendbar ist für die Beethovensche Sinfonie. Die Sinfonie der Vorgänger Beethovens setzt durchweg noch einen kleineren Teilnehmerkreis als hörenden Gegenpart voraus, so daß hier im Gegensatz zu der

alle Schichten heranrufenden Volksversammlung Beethovens von einer nur auf bestimmte Kreise zählenden Liebhaberversammlung zu sprechen ist.

Eine solche Betrachtungsart führt weiter auf den Punkt, der den elementaren Unterschied zwischen Beethoven und seinen Vorgängern bezeichnet. Beethoven verändert die Gattungsbestimmung der Sinfonie dahin, daß sie, die bisher nur einem kleinen, in sich geschlossenen Kreise zur Belebung und Unterhaltung diente, plötzlich diese Grenzen sprengt und Diskussionsobjekt einer bis dahin unbekannten, der Zahl wie der Zusammensetzung nach gänzlich neuen Massenversammlung wird. Das musikalisch technische Schema, nach dem Beethoven seine Sinfonien schreibt, ist in den Hauptpunkten das hergebrachte. Die umstürzende Neuerung, durch die Beethovens Sinfonie in der Tat für uns den Beginn einer musikalischen Neuzeit bezeichnet, liegt darin, daß er — wenn ich mich einer drastischen Bezeichnung bedienen darf — nicht eine neue Musik komponiert sondern eine neue Hörerschaft. Die Sinfonie Beethovens wird aus der Vorstellung einer gänzlich neuen Hörerschaft heraus konzipiert. Alle im engeren Sinne musikalischen Unterschiede den Vorgängern gegenüber ergeben sich erst und lassen sich erst erklären, z. T. sogar erst erkennen als Rückwirkungen dieser ihnen zugrunde liegenden Hörerschaftsvorstellung.

Die Idealvorstellung von Hörerschaft, für die Beethoven schrieb und aus der er die Möglichkeit für die Kraft und den Schwung seiner Gedanken schöpfte, war eine Weiterbildung der gewaltigen demokratischen Bewegung, die von der französischen Revolution bis zu den deutschen Freiheitskriegen führte. Eine Weiterbildung, wie sie sich dem Geiste Beethovens darstellte. Wir empfinden sie jedesmal von neuem, wenn wir die befreiende und erhebende Macht einer Beethovenschen Sinfonie an uns selbst erleben, denn in solchen Augenblicken werden wir selbst zu dem von Beethoven

komponierten Publikum, zu der Gemeinschaft, mit der er spricht. Und in diesem Gemeinschaftserlebnis, nicht in dem sogenannten musikalischen Reiz dieses oder jenes Themas liegt der Zauber und die Bedeutung seiner Kunst. Es gibt Musiker zweiten und dritten Ranges, die viel schönere Themen und Melodien im engen musikalischen Sinne erfunden haben als Beethoven.*) Das Kriterium der großen sinfonischen Kunst liegt aber eben nicht in der nach fachlichen Begriffen festzustellenden „Schönheit" der Faktur oder der Erfindung, es liegt überhaupt nicht in irgendeiner Eigenschaft dessen, was wir als das „Kunstwerk" im engeren Sinne zu bezeichnen pflegen. Es ist die besondere Art und das Maß der Kraft, aus der dieses Kunstwerk Gefühlsgemeinschaften zu bilden vermag, also seine Fähigkeit, aus der chaotischen Publikumsmasse ein einheitliches, bestimmt individualisiertes Wesen zu schaffen, das sich im Augenblick des Hörens, des Kunsterlebens als unteilbare, von gleichen Empfindungen bewegte, gleichen Zielen zustrebende Einheit erkennt. Erst diese gesellschaftbildende Fähigkeit des Kunstwerks bestimmt seine Bedeutung und seinen Wert. Die Kraft des Gesellschaftbildens also bezeichne ich als die höchste Eigenschaft des sinfonischen Kunstwerks. Hier berührt es sich mit den Zielen der Religion, deren Verheißung in der Zusammenfassung und Steigerung der Einzelwesen zur „Gemeinschaft der Heiligen" gipfelt. Diese gesellschaftbildende Kraft des Kunstwerks ist es, die uns Gesichtspunkt und Maßstab der historisch-kritischen Bewertung gibt.

Wollen wir die Bedeutung der Beethovenschen Sinfonie vollständig erfassen, so müssen wir bedenken, daß sie nicht nur die neue Menschheit der Jahrhundertwende zur künstlerischen Form organisierte und ihr damit Gelegenheit gab, sich als gefühlsmäßige

---

*) Dieser Satz ist seiner etwas schroffen Pointierung wegen besonders angegriffen worden. Wer sich aber die Mühe macht, z. B. Spohrsche Themen zu betrachten, wird verstehen, was hier gemeint ist.

Einheit zu erkennen. Die Sinfonie Beethovens war zugleich die erste und einzige musikalische Kunstgattung, die eine solche Einheitsbildung überhaupt ermöglichte. In früheren Zeiten hatten die Messen, Passionen, Oratorien diesem Zwecke gedient. Deren gesellschaftbildende Kraft war aber im Erlöschen begriffen — in demselben Maße, in dem sich die kirchlich-religiöse Gefühlsgemeinschaft überhaupt zu lockern begann. Indem nun Beethoven der bisher auf engbegrenzte Liebhaberkreise angewiesenen Sinfonie eine ungeahnte Ausdehnung ihres Wirkungsbereiches gab, schuf er damit einen neuen musikalischen Sammelpunkt der kunstempfänglichen Menschheit. Er gab ihr eine neue Gelegenheit zur Gemeinschaftbildung und damit zur Vereinigung und Steigerung ihrer Fähigkeiten. Durch die Mittel der Musik fand sich die von neuen Ideen durchflutete Menschheit unter dem Zeichen dieser neuen Ideen zusammen. Damit erwies Beethoven die Bedeutung der Musik als einer im denkbar umfassenden Sinne zeitgemäßen, allen neuen Regungen zugänglichen Kunst. Er stellte diese Kunst nicht abseits als Vergnügungsmittel weniger Bevorzugter. Er stellte sie mitten in das Allgemeinbewußtsein, machte sie zum Sammelpunkt aller geistig Hochstehenden, erwies ihre Fähigkeit zur Bindung aller, die Verlangen trugen nach künstlerischer Symbolisierung eines neuen ideellen Gemeinschaftsbewußtseins. So wurde die Beethovensche Sinfonie zu einem Kulturgut, wie es die noch im Zwange der Überlieferung stehende bildende Kunst jener Zeit nicht annähernd aufzuweisen hatte, und das an allgemeiner Bedeutung den Werken der damals in höchster Blüte stehenden deutschen Literatur zum mindesten gleichkam, sich ihnen aber hinsichtlich der Wirkung, namentlich der internationalen Wirkung erheblich überlegen erwies.

Ich fasse das bisher Gesagte kurz zusammen: für den Künstler ist die Sinfonie das Mittel, durch die Instrumentalmusik zu einem großen Hörerkreise zu sprechen. Indem er Sinfonien schafft, schafft

er gleichzeitig die Idealvorstellung der geistig mithandelnden Hörerschaft. Die Sinfonie ist also eine gesellschaftbildende Musikgattung großen Stiles, und zwar die einzige neuzeitliche Gattung großen Stiles in der Musik — wenn wir von der Oper absehen. Beethovens Tat war es, die Instrumentalmusik diesem Stil gewonnen, sie der Aussprache neuer Ideen fähig gemacht und damit ihre gesellschaftbildende Kraft im höchsten Maße erwiesen zu haben. Der Gesichtspunkt, unter dem wir jetzt die gesamte an Beethoven anschließende Entwicklung betrachten, ergibt sich aus der Frage: Wie hat diese nachfolgende Zeit das in Beethovens Sinfonie niedergelegte gesellschaftbildende Vermögen der sinfonischen Gattung verwaltet und vermehrt?

Betrachten wir die wichtigsten Repräsentanten der Sinfonieproduktion nach Beethoven. In Frankreich Berlioz und die ihm nachfolgende Gruppe der Programmusiker bis zu Saint-Saëns, César Franck und der jungfranzösischen Schule, in Rußland die von Glinka her langsam heranwachsende jungrussische Schule mit der mondänen Begabung Tschaikowskys und der mehr russischen, aber talentärmeren eines Rimsky-Korsakow, Borodin, Glazunow usw. In Mittel- und Niederdeutschland die Linie Mendelssohn, Schumann, Brahms, von der sich dann der skandinavische Seitenast abzweigt: der Däne Niels Gade, der Norweger Grieg, die jungschwedische Gruppe und in neuester Zeit auch eine englische Richtung mit Edward Elgar als Führer. Schließlich die österreichische Linie: Schubert, Bruckner, Mahler. Ich habe nur bekannte Namen genannt und auch von diesen nur die wichtigsten. Es kommt nicht auf Vollzähligkeit an, sondern ich möchte hinweisen auf einen grundlegenden Unterschied Beethoven gegenüber. Mit dem Abschluß des Beethovenschen Werkes, das für alle diese Komponisten die gemeinsame Grundlage bildet, tritt ein Zerfall nach deutlich erkennbarem Gesetz ein: ein Zerfall in nationale Gruppen. Ich wüßte aus dieser Zeit nur eine Erschei-

nung zu nennen, die nicht genau national bestimmbar ist: Franz Liszt. Aber Liszt ist nicht international im Sinne eines nationale Empfindungsunterschiede weit überfliegenden Genies von der Art Beethovens, Liszt ist Kosmopolit. Ein Anpassungsvermögen von außerordentlicher Spürkraft und Schmiegsamkeit befähigt ihn, sein ungarisches, in französischer Kultur entwickeltes Naturell mit deutschen Bildungselementen zu durchdringen. Er wird dadurch zum Mittler zwischen auseinanderstrebenden nationalen Kulturen, aber ihre Unterordnung unter internationale Kulturideale gelingt auch ihm nicht. Mit dem Hinweis auf die nationale Sonderung der sinfonischen Produktion ist natürlich nicht gesagt, daß Anregungen und Ideenaustausch zwischen den einzelnen Gruppen nicht stattfinden. Namentlich die genialische Erscheinung eines Berlioz hat in Deutschland viel Teilnahme gefunden und Wirkungen ausgelöst, ohne daß indessen auch hier die Kluft nationaler Verschiedenheiten überbrückt worden wäre. Der Austausch ist überhaupt ständig lebhaft gewesen von Land zu Land, so daß man nicht etwa behaupten kann, eine bewußte, absichtliche nationalistische Absonderung — wie sie neuerdings vorhanden und durch die äußeren Umstände erklärbar ist — habe diese Trennung in nationale Gruppen erzwungen.

Wenn ein solcher äußerlicher Zwang nicht vorhanden war — wie erklärt sich dann diese Nationalisierung einer Kunstgattung?

Ich hatte gesagt, daß Beethoven in seiner Sinfonie die künstlerische Symbolisierung eines neuen ideellen Gemeinschaftsbewußtseins schuf und daß die Wirkung seiner Sinfonie in ihrer dadurch erwiesenen gesellschaftbildenden Kraft beruht. Daß Beethoven seiner Sinfonie eine solche gesellschaftbildende Kraft zu verleihen und sie dadurch zum Mittler eines neuen ideellen Gemeinschaftsbewußtseins zu machen vermochte, war eine Leistung seines Genies, seiner Persönlichkeit. Diese Leistung gehört ausschließlich ihm, und dafür bewundern und verehren wir ihn

als einen der größten schöpferischen Geister aller Zeiten. Vergessen wir aber eines nicht: die Voraussetzungen, die eine solche Tat überhaupt möglich machten, die Bedingungen also, die den Gewinn eines neuen ideellen Gemeinschaftsbewußtseins auch dem Genie eines Beethoven als überhaupt vorstellbar erscheinen lassen konnten — diese Voraussetzungen und diese Bedingungen lagen nicht in Beethoven. Sie waren völlig unabhängig von ihm durch seine Zeit und seine Zeitgenossen gegeben. Wenn wir es ihm danken, daß er sie zu erkennen und als Künstler zur Erscheinung zu bringen wußte, so darf dabei nicht übersehen werden, daß es eine überpersönliche Macht war, die ihm die Möglichkeit dafür schuf. Wir erkennen die Idee der sittlichen Freiheit als eine der Grundideen, um nicht zu sagen die Grundidee des Beethovenschen Schaffens. Wir begeistern uns an der Art, wie Beethoven diese Freiheitsidee in immer neuen Wandlungen zur Darstellung bringt, so daß sein gesamtes Werk uns heute als ein wahres Evangelium der Freiheitsidee erscheint. Dieses Werk und diese grandiose Behandlung der Freiheitsidee danken wir seinem Genius und seiner Kunst. Die Tatsache aber, daß Beethoven sein Lebenswerk auf diese Idee einstellte und daß er ihr solche Darstellungen in seiner Kunst zu geben vermochte — diese Tatsache können wir nicht mehr als Verdienst seiner Persönlichkeit ansehen. Ohne die mit der französischen Revolution einsetzende gewaltige mitteleuropäische Geistesbewegung, ohne Kant und Fichte, ohne Schiller, Goethe, Lessing, ohne Stein und Humboldt, ohne den ganzen Kreis der Menschen aus der Epoche der Freiheitskriege, zusammenfassend gesagt: ohne alle die Ereignisse und Persönlichkeiten, die die Jahre von 1789 bis 1815 beherrschen, ist ein Beethoven undenkbar — wie wiederum jeder einzelne von diesen auch einen Teil des Beethovenschen Wesens zum Aufbau des eigenen Werkes brauchte. Erst das Vorhandensein dieser Menschen und Ereignisse gab Beethoven die Möglichkeit, nun

kraft seines Genius zu solchen Vorstellungen einer idealen Hörerschaft zu gelangen, wie sie seinen Werken zugrunde liegen. Erst diese von seiner Persönlichkeit völlig unabhängigen Vorbedingungen ermöglichten es ihm, seinen Sinfonien die besondere gesellschaftbildende Kraft zu verleihen, die sie bis zum heutigen Tage bewähren.

Es zeigt sich hier, wie eng auch die scheinbar außerhalb der Tagesgeschichte und des gewöhnlichen Lebens stehende Musik mit der Geistesgeschichte ihrer Zeit verbunden ist. Es zeigt sich zugleich, warum die Weiterentwicklung der Sinfonie zu einer nationalen Sonderung der Typen führen mußte. Die Ideen, die die Zeit Beethovens bewegten, waren Menschheitsideen. Sie spiegelten sich wohl innerhalb der verschiedenen Völker verschiedenartig, entsprechend den verschieden gearteten nationalen Temperamenten und Sitten. Aber sie strebten doch stets über die Grenzen des Nur-Nationalen hinaus, dem Ideal einer Menschheitsverbrüderung zu, wie es sich im Schlußsatz der 9. Sinfonie darstellt. Dieses Ideal, wir müssen sagen: dieser Traum eines Ideals erwies sich als unerfüllbar. Es würde hier zu weit in die Betrachtung der Menschheitsgeschichte überhaupt hineinführen, wollten wir untersuchen, warum dieser Traum unerfüllbar bleiben mußte. Für uns genügt die Feststellung, daß die Kräfte der damaligen Menschheit, so hochentwickelt sie gegenüber allen Angelegenheiten und Fragen des geistigen Lebens waren, sich doch gegenüber allen Dingen der Wirklichkeit als unreif erwiesen. Wir dürfen auch sagen, daß die damalige einseitige Überspannung ideeller Interessen eine Vernachlässigung und Unterschätzung der reellen zur Folge hatte, daß also die außerordentliche, aber einseitige Entwicklung des Geistes, wie sie uns jene Menschheitsepoche darstellt, eine Unterschätzung und Lähmung der praktischen Handlungsfähigkeit zur Folge hatte Die Kräfte waren ungleich verteilt. Während alle großen Fähigkeiten einseitig der

idealistischen Gedankenarbeit zugeführt wurden, blieb die praktische und politische Tagesarbeit ausschließlich den kleinen, nüchternen Alltagsgeistern vorbehalten, die sich mit aller Gewalt an das Bestehende klammerten. Dieses Bestehende selbst war damals in einem uns heut kaum noch vorstellbarem Maße Spiegel einer Vergangenheit, die in schroffstem Gegensatz stand zu den hochfliegenden Idealen der Geistesbewegung. Der Zusammenstoß konnte nicht ausbleiben. Er erfolgte in dem Augenblick, wo die idealistische Bewegung auf Anerkennung und tatkräftige Wirksamkeit hoffen zu dürfen glaubte — nach Beendigung der durch ihre Hilfe ermöglichten Freiheitskriege. Es wäre verfehlt, ihre rücksichtslose, ja gewalttätige Beiseiteschiebung und Unterdrückung nur auf Kabalen zurückzuführen. Diese hätten ihr Ziel nicht erreichen können, wenn die idealistische Bewegung festere Wurzeln in der Wirklichkeit gehabt hätte. So aber war sie dieser um viele Jahre und Jahrzehnte vorausgeeilt Es fehlte ihr die Erkenntnis, daß die Verwirklichung ihrer Menschheitsideale erst nach Erreichung und Festigung von Volksidealen möglich ist, daß man also nicht vom Einzelindividuum aus, sondern erst von der klar ausgesprochenen, innerlich gereiften und äußerlich geschlossenen Nation aus zur Menschheit gelangen kann. Die einseitige Pflege und Überspannung des Geistes, die keinen festen Untergrund und Rückhalt im politisch praktischen Leben fand, führte zu einem katastrophalen Zusammenbruch des großen idealistischen Aufschwungs. Aus der Enttäuschung, die dieser Zusammenbruch brachte, wurde die romantische Bewegung geboren. Die Ideale der Menschheitsbefreiung und Menschheitsverbrüderung zerstoben, an ihre Stelle traten nun Versuche, sich zunächst in dem kleineren Kreise der nationalen Organisation zu finden und zu vereinigen.

So nur ist es zu verstehen, daß die 9. Sinfonie uns heute noch als ein Abschluß erscheint, an den bisher niemand anzuknüpfen

vermocht hat. Die 9. Sinfonie ist innerlich gegründet auf die Voraussetzung einer Menschheitsgesellschaft, das Ideal der auf Beethoven folgenden Generationen aber ist nicht mehr die Menschheitsgesellschaft sondern die nationale Volksgesellschaft. Wenn wir die Arbeit aller auf Beethoven folgenden Sinfoniker unter einem ganz großen, leitenden Gesichtspunkt zusammenfassen wollen, so müssen wir sagen: diese Arbeit gipfelt in dem Bestreben, die Sinfonie zu schaffen, deren gesellschaftbildende Kraft die ganze Nation um sich zu sammeln vermag. Dieser Unterschied zeigt, daß alles, was man von einem Nachfolger Beethovens zu sagen pflegt, unter Hinweis zuweilen auf Berlioz oder auf Brahms oder auf Bruckner, im Grunde haltloses Gerede ist. Es gibt keinen Nachfolger Beethovens im Sinne eines Fortsetzers. Beethoven war eine Menschheitserscheinung, und sein Werk galt der Menschheit. Die Zeit nach Beethoven hat dieses Ideal aufgegeben. Alle Musiker nach Beethoven, nicht nur die deutschen, sind Nationalerscheinungen, ihr Werk gilt ihrer Nation. Es wurzelt in dem besonderen Empfindungs- und Vorstellungskreise dieser Nation, es versucht, die dieser Nation eigentümliche Gefühlsweise musikalisch zu fassen. In je reicherem Maße das gelingt, um so näher kommt der Komponist dem Ideal der nationalen Sinfonie. Erreichen kann er es natürlich nur da, wo die Entwicklung der Nation zur nationalen Persönlichkeit soweit gediehen ist, daß sich alle für den Musiker verwertbaren Gefühlseigenheiten bereits in gereinigter, künstlerisch gestaltungsfähiger Form darbieten. Ist die Entwicklung der Nation soweit fortgeschritten, dann bedarf es des schöpferischen Genies, das, ähnlich wie Beethoven, die Menschheitsideen seines Zeitalters zusammenfaßte, nun die gereiften Volksideen eines neuen Zeitalters zur künstlerisch verklärenden Anschauung bringt und sie damit allen auf gleicher nationaler Grundlage Stehenden zum zugänglichen Erlebnis macht.

Ich bitte nun, mein Thema dahin begrenzen zu dürfen, daß ich von einer Betrachtung der nicht deutschen Sinfonie absehe. Das Prinzip der Entwicklung ist in allen Ländern dasselbe. Es zielt auf eine allmähliche Bewußtmachung, immer stärkere Betonung und schließliche Zusammenfassung nationaler Gefühlsart, also auf künstlerische Symbolisierung der Nation als Gesellschaftseinheit. Dieses ist das Bestreben, die Ausführung ist naturgemäß überall verschiedenartig. Sie hängt zunächst ab von dem allgemeinen Stand der nationalen Kultur, von ihrer mehr oder minder stark ausgeprägten landschaftlichen und lokalen Zerrissenheit. Sie hängt außerdem davon ab, wie weit eine Nation überhaupt der künstlerischen Vereinheitlichung durch das sinfonische Kunstwerk geneigt und zugänglich ist. Bei den romanischen Völkern z. B. ist die Veranlagung dafür nur in geringem Maße entwickelt. Ein musikalisch so hochbegabtes Volk wie das italienische hat auf dem Gebiet der neuen Sinfonie keine beachtenswerten Leistungen aufzuweisen. Hier bleibt das Theater der große Sammelpunkt. Die Freude am Sichtbaren, am Spiel nicht nur der Ideen und Gefühle, sondern auch der Gesten und der Mimik herrscht vor, für die abstrakte Vorstellungswelt der Sinfonie hat der Italiener keine Neigung. Auch die Empfindungsart des Franzosen ist so sehr an das Vorstellbare gebunden, daß, wenn er schon die Instrumentalsinfonie gelten läßt, sie seiner Phantasie zum mindesten durch ein Programm zu Hilfe kommen muß. Die größten Leistungen der Franzosen auf sinfonischem Gebiet zählen daher zur Programmusik: Berlioz' Fantastique und Harold-Sinfonie, seine Damnation sowie Roméo et Juliette, die beide bereits Zwitter von Oper und Sinfonie sind. Von den gleichfalls musikalisch reichbegabten slawischen Völkern haben zwar die Tschechen mit Smetana und Dvorak, die Russen mit Tschaikowsky und Rimsky-Korsakow hervorragende Leistungen aufzuweisen, aber auch hier ist die Freude am Programmatischen

vorherrschend. Außerdem stehen diese Komponisten doch sämtlich unter westeuropäischem Einfluß und das nationale Element in ihren Werken ist noch nicht so stark entwickelt, daß es sich zum beherrschenden, formgebenden Prinzip erheben könnte. Die nordgermanischen Komponisten endlich, Dänen, Norweger, Schweden, und auch die Engländer gehören noch völlig der deutschen Schule an. Wir begehen also kein schwerwiegendes Unrecht, wenn wir von einer Einbeziehung der nichtdeutschen Sinfoniker hier Abstand nehmen, denn es handelt sich bei all den erwähnten nationalen Gruppen im Grunde nur um Abzweigungen von dem Hauptstamm. Dabei ist nun freilich nicht zu verkennen, daß vielfache Wechselbeziehungen bestehen nicht nur innerhalb der Nebengruppen sondern wiederum von ihnen aus zur deutschen Sinfonie. Auf den Einfluß der französischen Schule mit der dämonischen Erscheinung eines Berlioz in Deutschland habe ich schon hingewiesen. Indessen werden diese Einflüsse, die gewiß nicht zu leugnen sind, doch häufig überschätzt. Genau betrachtet beschränken sie sich auf Anregungen vorwiegend äußerlicher Art, die von den deutschen Sinfonikern zwar willig aufgenommen, aber dann doch in einer dem Original durchaus wesensfremden Art innerlich verarbeitet und weitergebildet wurden.

Blicken wir nun auf die deutschen Sinfoniker nach Beethoven. Als Ziel hatte ich bezeichnet das Bestreben, die Sinfonie zu schaffen, deren gesellschaftbildende Kraft die ganze Nation um sich zu sammeln vermag. Als Mittel zu diesem Ziel: die allmähliche Bewußtmachung, immer stärkere Betonung und schließliche Zusammenfassung nationaler Gefühlsart, also die künstlerische Symbolisierung der Nation als Gesellschaftseinheit. Dies ist in der Tat der Weg, den die deutsche Sinfonie gegangen ist. Wir dürfen hinzusetzen, daß sie unter allen nationalen Schulen die einzige ist, die diesen Weg mit unbeirrbarer Stetigkeit verfolgt hat und dabei auch nach langem Suchen ans Ziel gelangt ist. Es ist gewiß

kein äußerlicher Zufall oder willkürliche Laune, daß Mahler seine 8. Sinfonie als Geschenk an die deutsche Nation bezeichnet hat. Daraus spricht eine tiefe Überzeugung des Künstlers, dem Überlegungen, wie wir sie hier anstellen, gewiß sehr fern gelegen haben, der aber die innere Nötigung empfand, die Hörerschaft zu bestimmen, der sein Werk gilt — nicht im Sinne einer Höflichkeitsbezeugung oder einer belanglosen Schmeichelei, sondern aus dem innersten Gefühl heraus: die Hörerschaft, zu der ich in diesem Werk spreche und die einzig diesem Werke seinen vollen, gewollten und von mir erfühlten Widerhall gibt, kann nur die gesamte deutsche Nation sein.

Es hat lange gedauert, bis ein Künstler solche Worte mit innerer Berechtigung auf sein Werk anwenden durfte. Keiner vor Mahler hätte es tun können — wobei freilich nicht zu vergessen ist, daß alles, was vor Mahler geleistet wurde, notwendig war, um sein Werk zu ermöglichen. Ebenso wie Beethoven die verschiedenen Gruppen der sinfonischen Produktion seiner Zeit: die südwestdeutsche Mannheimer, die norddeutsche Hamburger und die Wiener Schule zusammenfaßte, so erleben wir in Mahler eine Synthese der mittel- und norddeutschen Gruppe Mendelssohn-Schumann-Brahms, der österreichischen Schubert-Bruckner und der in der Instrumentalmusik auf Liszt gegründeten, in Strauß gipfelnden neudeutschen Schule. Eine solche Synthese war notwendig und mußte kommen, wollte der Musiker wirklich zu der gesamten deutschen Nation sprechen, nicht, wie seine Vorgänger, nur zu einem durch Bildung und engeres Heimatgefühl abgegrenzten Teil von ihr. Damit ist nicht gesagt, daß die Arbeit dieser Vorgänger nur als Vorstufe zu dem Werk Mahlers Gültigkeit habe. Vorstufe ist sie im Hinblick auf die Entwicklung der Gattung. An sich betrachtet stellt sie wiederum ein künstlerisch geschlossenes Ganzes dar, dem nicht nur als Glied einer Entwicklungsreihe relative, sondern im Hinblick auf den Kreis, an den es gerichtet ist,

auch absolute Bedeutung zukommt. Aber es ist eben nur ein Kreis, zu dem es spricht, nur ein durch besondere Eigentümlichkeiten und Ansprüche gekennzeichneter Ausschnitt aus der gesamten Volksgesellschaft. Sehen wir zu, wie diese Kreise sich gebildet, nach welchen Gesichtspunkten sie sich gruppiert haben und wie schließlich ihre Zusammenfassung ermöglicht wurde.

Ich hatte darauf hingewiesen, daß die romantische Bewegung, die im ersten Viertel des 19. Jahrhunderts einsetzte und von da ab bis auf unsere Tage nachwirkt, die unmittelbare Folge des Zusammenbruchs der idealistischen Weltanschauung war. Das bezeichnendste Charakteristikum der Romantik ist die Abwendung von der Wirklichkeit, die als im tiefsten Grunde unpoetisch, unkünstlerisch, jedes Gestaltungsversuchs unwert und ihm unzugänglich empfunden wird. Die Romantik sehnt sich — wohin, weiß sie selbst nicht genau, aber auf jeden Fall fort von aller Realität, in eine Welt, die in jeder Beziehung das Gegenteil von der tatsächlich vorhandenen ist. Darin liegt das Schwächliche der Romantik, das bis zur Hysterie ausarten kann: sie fürchtet sich vor der Wirklichkeit und darum verleugnet sie diese. Darin liegt auch der tiefe Gegensatz zwischen romantischer und idealistischer Weltanschauung: diese ist insofern der Wirklichkeit zugewendet, als sie vertrauend in die Zukunft blickt. Die Romantik aber verzweifelt an Gegenwart und Zukunft, ihr innerstes Bestreben ist, Trost zu finden. Diesen Trost sucht und findet sie durch Flucht in ferne Länder und in ferne Zeiten, die sie zunächst durchaus willkürlich, nur entsprechend ihren eigenen Trostbedürfnissen erschaut und nach ihren Träumen gestaltet. Diese phantastische Beschäftigung mit fernen Ländern und Zeiten führt allmählich zu näherer und genauerer Kenntnisnahme, und so bewirkt die Romantik die Neubelebung nicht nur der Geschichts- und Erdforschung sondern des wissenschaftlichen Triebes überhaupt. In der Literatur ist unsere Bekanntschaft mit den Dichtungen aller

Zeiten und Länder, auch unsere genauere Kenntnis der älteren deutschen Poesie, damit zusammenhängend unsere Sprachforschung, unsere Märchen- und Sagenkenntnis der Romantik zu danken. Wie in der Literatur, so ist es auf allen anderen Gebieten, auch auf dem der Musik. Die Erschließung des Werkes Joh. Seb. Bachs, überhaupt der alten Musik, ist eine Tat der Romantiker, die Neubelebung der Volksmusik — man denke nur an Brahms — ebenfalls. Es sind zwei Gründe, die mich veranlassen, auf den allgemeinen Charakter der romantischen Bewegung und ihren Trieb zur Wissenschaft nachdrücklich aufmerksam zu machen. Zunächst liegt mir daran, auf den Kreislauf dieser romantischen Bewegung hinzuweisen. Sie beginnt mit der Flucht vor der gegenwärtigen Wirklichkeit. Indem sie nun aber im weiteren Verlauf zur genaueren Erforschung einer ursprünglich nur phantastisch erschauten Ferne führt, streift sie das phantastische Element allmählich ab, leitet an zur genauen Beobachtung, zur Tatsachenanschauung und bereitet so auf dem Umwege über die Vergangenheit das Verständnis für die jetzt in ihren Werdebedingungen besser erkennbare Gegenwart vor. In dem Augenblick, wo die Aussöhnung des Romantikers mit der Gegenwart erfolgt, wo also die durch romantischen Spieltrieb angeregte Erforschung der zeitlichen und örtlichen Ferne abgeschlossen ist — in diesem Augenblick ist auch die romantische Bewegung zu ihrem Ausgangspunkt zurückgekehrt. Wer sie mit durchlaufen hat, ist von ihrer Vergangenheitssehnsucht geheilt und gestählt für die Aufnahme und Verarbeitung von Problemen, die ihm die gegenwärtige Wirklichkeit bietet. Er wird nicht nur nicht mehr vor ihnen flüchten oder sie reizlos finden — er wird jetzt nach ihnen verlangen, denn er weiß, daß hier seine Aufgabe liegt. Ich bitte, diesen Hinweis festzuhalten, denn mir scheint, wir stehen heute auf dem Punkt, wo Anfang und Ende der Romantik zusammentreffen.

Der zweite Grund, der mich zum Hinweis auf den wissenschaftlichen Trieb der Romantik veranlaßte, war die Notwendigkeit, darauf aufmerksam zu machen, daß die Romantik zu ihrer eigentlichen Betätigung notwendig gewisser Bildungselemente bedurfte, daß also auch das Verständnis für sie an die Forderung eines bestimmten Bildungsbesitzes gebunden war. Nun war freilich auch die idealistische Bewegung erst auf dem Boden einer bestimmten Kulturstufe möglich. Aber die Probleme der idealistischen Bewegung waren von so tief einschneidender, allgemeingültiger Art, daß sie wenigstens in ihren Grundzügen jedem auf dieser Kulturstufe Stehenden faßbar blieben. Die Romantik dagegen spezialisierte sich nach einzelnen Bildungsinteressen. Da sich nun zugleich im Laufe des 19. Jahrhunderts eine neue Publikumsschichtung mit ständiger, gewaltiger Vermehrung gerade der unteren Hörerklassen vollzog, so konnte es nicht ausbleiben, daß die Hörerschaft entsprechend ihren verschiedenen Bildungsgraden in einzelne Kreise zerfiel, und daß gerade die unteren Kreise der Kunst fremd blieben. Die Romantik wuchs sich auf diese Art nach und nach — wenigstens in einem großen Teil — zu einer Kunst des gebildeten Publikums aus. Eine Wiedervereinigung der verschiedenen Bildungskreise und -schichten konnte erst dem gelingen, der die im engeren Sinne bildungsmäßigen Voraussetzungen der romantischen Kunst unter einem großen, national kulturellen Gesichtspunkt zu vereinigen wußte. Ein solcher Gesichtspunkt aber konnte nur gefunden werden von einem Künstler, der, am Ausgang der romantischen Bewegung stehend, ihr doch mit allen Fasern noch angehörend, ihren Kreislauf in sich selbst durchlebt, ihre Weltflucht und ihren Pessimismus sich zu innerst angeeignet hatte, nun aber, alle diese Hemmungen überwindend, die Formel fand, die zur Verkündung eines neuen, daseinsbereiten Lebens werden sollte, die Botschaft der schöpferischen Liebe: „Veni, creator spiritus."

Im Bewußtsein dieses einstweilen letzten Höhepunktes der sinfonischen Entwicklung wenden wir uns der Einzelbetrachtung der schon erwähnten drei deutschen Hauptgruppen zu: der mitteldeutschen, der neudeutschen und der österreichischen. Von ihnen müssen wir zunächst die erstgenannte, die mitteldeutsche, mit Mendelssohn, Schumann und Brahms als Hauptrepräsentanten beachten. Älter freilich ist die österreichische mit Beethovens Zeitgenossen Franz Schubert an der Spitze. Aber gerade sie ist als letzte von allen dreien zur praktischen Wirksamkeit gelangt. Erst 1838 entdeckte Robert Schumann gelegentlich eines Aufenthaltes in Wien Schuberts große C-Dur-Sinfonie, die H-moll-Sinfonie kam gar erst 1865 zum Vorschein. Selbst nach der Auffindung dieser beiden bedeutendsten Sinfonien Schuberts dauerte es noch geraume Weile, bis man sich enschloß, Schubert als Sinfoniker wirklich für voll zu nehmen und in diesen beiden Werken, besonders der C-Dur-Sinfonie, mehr zu sehen als nur in der Form etwas verunglückte sinfonische Versuche des genialen Liederkomponisten. Bis diese Erkenntnis durchdrang, stand schon die jüngste der drei Gruppen, die neudeutsche Schule, in Blüte, und die mitteldeutsche beherrschte in breiter Entfaltung das deutsche Konzertleben. Sie als die zuerst zur tatsächlichen Geltung gekommene war also die erste, die nach außen hin das Erbe Beethovens antrat.

Wenn wir nun, von der 9. Sinfonie Beethovens kommend, einen Blick werfen über das sinfonische Gesamtwerk eines Mendelssohn, Schumann und Brahms — ich nenne absichtlich nur die größten und eigentlich typischen Vertreter dieser Gruppe — so müssen wir eigentlich erschrecken über die im ersten Augenblick geradezu unfaßbare Verengung des Gesichts- und Gefühlskreises. Es ist, wie wenn wir aus einem hohen Festsaal mit weithin reichenden Fernblicken über eine heroische Landschaft plötzlich in eine bürgerliche gute Stube mit einem Ausblick auf

Dächer und Gassen treten. Gewiß, diese Stube mutet uns sehr anheimelnd an, sie ist mit vieler Liebe, mit einem feinen Geschmack für das Unaufdringliche und Echte eingerichtet. Wir finden da nichts Falsches, keine phrasenhafte Eleganz, keinen Prunk, nur das, was in diesem Raum innerlich berechtigt ist, und dieses mit erlesener Kunst ausgeführt. Aber bei alledem wird es uns allmählich doch etwas eng und drückend zumute, und wir sehnen uns nach größeren Verhältnissen und freierem Umblick. Ich weiß, daß vielen eine solche Anschauung namentlich Brahms gegenüber nicht zusagt, als unberechtigt und allzu schroff erscheint. Brahms genießt ja in unseren Tagen eine Volkstümlichkeit — man sagt in diesem Fall richtiger: Popularität — wie sie in ähnlicher Art vorher nur Mendelssohn zuteil geworden ist, und es ist anzunehmen, daß der heutigen Überschätzung namentlich des Sinfonikers Brahms in einiger Zeit eine ähnliche Geschmackswandlung folgen wird, wie dies Mendelssohn gegenüber der Fall war. Dabei ist es auch mir bekannt, daß selbst Bülow von Brahms' erster Sinfonie als von der „Zehnten" gesprochen hat — wobei er allerdings hinzusetzte, was heute meist vergessen wird, daß sie nicht etwa n a c h der Neunten, sondern z w i s c h e n Beethovens zweiter und dritter Sinfonie, also v o r der Eroika, einzuordnen sei. Indessen selbst diese Platzzuweisung erscheint mir als verfehlt. Ich sehe zwischen Beethoven und dem Sinfoniker Brahms überhaupt keine Vergleichsmöglichkeit. Die Brahmssche Gefühlsinnigkeit, seine Gemütstiefe, sein jeglicher Aktivität fremdes, der Beschaulichkeit zugeneigtes Wesen, seine stetig zur Verinnerlichung drängende Natur schloß ihn von vornherein von der Berufung zum Sinfoniker großen Stiles aus und verwies ihn auf das Gebiet der Kammermusik. Diesem gehören auch seine Sinfonien an. Ihrem Gedankenkreis und Empfindungsgehalt nach bewegen sie sich durchaus in kammermusikartiger Sphäre, man kann sie bezeichnen als kühne Versuche, die Kammermusik über ihr natürliches begrenztes Wirkungsgebiet

hinaus zu steigern und dem sinfonischen Kreise nahezubringen. Aber mehr als eine Annäherung konnte sich daraus nicht ergeben, denn das Bezeichnende des sinfonischen Kunstwerks ist, daß seine Konzeption getragen wird von der Vorstellung der großen Gemeinschaft, an die es sich wendet, daß es also vom Geiste des Musikers monumental empfangen wird. Das gerade ist bei den Brahmsschen Sinfonien nicht der Fall. Soweit sie nicht, wie manche seiner Mittelsätze, fast in ihrer jetzigen Gestalt noch der Kammermusik für Orchester zuzuzählen sind, erweisen sie sich als Versuche, Kammermusik zu monumentalisieren, Versuche, die als Bemühungen zur Wiederfindung und Erneuerung des sinfonischen Stiles gewiß höchster Beachtung wert sind, die aber doch ihr Ziel nicht erreichen konnten, weil der sinfonische Stil nicht aus einer Steigerung des kammermusikalischen hervorgeht, sondern aus einer ganz anderen, eigenen Wurzel erwächst. Ich möchte hervorheben, daß ich hier kein Werturteil abgebe über Brahms als Musiker, sondern daß ich versuche, seine Sinfonien gattungsgemäß zu charakterisieren.

Was von Brahms als dem uns zeitlich und gefühlsmäßig nächststehenden Vertreter der mitteldeutschen Schule gilt, trifft in noch höherem Maße auf seine beiden Vorgänger Mendelssohn und Schumann zu. Zwar kann man ihre Sinfonien nicht, wie die Brahmsschen, als monumentalisierte Kammermusik bezeichnen, denn wenn wir von Schumanns großgewollter C-Dur-Sinfonie absehen, so fehlt bei ihnen der bei Brahms immerhin vorhandene Trieb zur Monumentalität völlig. Wir sehen bei ihnen statt dessen gerade eine unverkennbare Scheu vor der Monumentalität, ein Streben, den sinfonischen Stil zu verkleinern, verniedlichen, oder sagen wir: zu verbürgerlichen. Für sie ist das Vorhandensein einer gut bürgerlichen, geistig fähigen und gebildeten Hörerschaft Voraussetzung ihres Schaffens. Der Boden, auf dem sie sich mit dieser Hörerschaft finden, ist die Interessengemeinschaft der lite-

rarischen Romantik. Zwar spielen bei Mendelssohn scheinbar auch landschaftliche Anregungen mit hinein — so in der schottischen und italienischen Sinfonie, von den Ouvertüren hier nicht zu sprechen. Aber auch die Mendelssohnschen Landschaftsbilder sind nicht aus einem urwüchsigen, unmittelbaren Naturgefühl empfangen, sondern werden erst durch eine literarisch poetisierende Empfindungszone hindurchgeleitet. Ähnlich, wenn auch in anderer Art, ist es mit Schumann, dessen Musikerpersönlichkeit durch den literarischen Zug ihr bezeichnendstes Merkmal erfüllt. Es kommt hier nicht darauf an, ob und wieweit wir, wie bei seiner ersten, der Frühlingssinfonie, poetisierende Überschriften zu seinen Werken kennen. Es handelt sich hier um die Erkenntnis der für einen Musiker kennzeichnenden Vorstellungs- und Empfindungsart. Für diese aber waren für Schumann wie für Mendelssohn und ihren ganzen Kreis literarisch poetisierende Einflüsse unerläßliche Voraussetzungen. Das gleiche gilt auch für Brahms, dessen Empfindungsleben in den durch die literarische Romantik erschlossenen Gebieten wurzelt und aus ihnen unter besonderer Vertiefung in religiöse Mystik immer wieder neue Nahrung zieht. Damit war auch die für die Konzeption der Werke entscheidende Vorstellung der Hörerschaft dieser Musikergruppe fest umgrenzt. Sie umfaßte kein Menschheitspublikum, sie vereinigte auch keine Nation um sich. Sie sprach zu einem durch Bildung und literarische Interessengemeinschaft bestimmten Nationsausschnitt, dem wohl ein großer Teil des intellektuellen Publikums angehört, dem aber die überwiegende Menge der Musikempfänglichen fremd blieb. Diese empfanden solche Musik — dies gilt besonders von Schumann und Brahms — als zu schwer verständlich, wobei zu bemerken ist, daß dieser Einwand sich niemals auf die Musik an sich beziehen kann, an der selbst es überhaupt nichts zu „verstehen“ gibt, sondern auf die besonderen geistigen Voraussetzungen außer-

musikalischer Art, an die die Entgegennahme dieser Musik gebunden bleibt.

Daß das Bewußtsein, nur zu einem Kreispublikum zu sprechen, in diesen Musikern selbst lebendig war, ergibt sich auch aus der musikalischen Faktur ihrer Werke. Man findet nicht das mindeste Anzeichen, das auch nur äußerlich auf das Bestreben nach Heranziehung größerer Hörermengen schließen läßt. Trotz der Fortschritte des modernen Instrumentalapparates wird nicht nur an dem Schema des Beethovenschen Orchesters festgehalten, sondern die Leuchtkraft dieses Orchesters wird bei Brahms durch die Verkräuselung der thematischen Linienführung und die Komplizierung des Stimmgewebes, bei Schumann durch die aphoristische Art der Erfindung, bei Mendelssohn durch die im Vergleich zu Beethovens wuchtiger Pinselführung spielend leichte, fast tändelnde Farbengebung noch gedämpft und in ihrer Kraftentfaltung erheblich herabgesetzt. Auch dieser Hinweis auf die Einschränkung des rein äußerlichen Wirkungskreises ist nicht als Vorwurf oder Tadel zu fassen — er bestätigt nur die organische Übereinstimmung mit den schon vorher erwähnten Kennzeichen dieser literarisch romantischen Sinfoniker.

Wesentlich anders verhält es sich mit den programmusikalischen Sinfonikern, die sich unter Führung von Liszt und geistiger Nachwirkung von Berlioz und Wagner als neudeutsche Schule darstellen. Hier herrscht von Anfang an das Streben nach einem möglichst großgefaßten Wirkungskreise. Dieses Streben bestimmt sowohl die musikalische Faktur im einzelnen wie den ästhetischen Charakter dieser Gattung im allgemeinen. In musikalischer Hinsicht bezeichnend ist hier zunächst — im Gegensatz zu der vorerwähnten Gruppe — die bewußte Erweiterung des orchestralen Apparates, seine Vermehrung um neue, seine Verstärkung in den vorhandenen Instrumenten und, dadurch bewirkt, rein äußerlich eine erhebliche Erweiterung schon des räumlichen

Ausmaßes. Diese Schule hat also den Trieb zur Monumentalität. Es fragt sich nur, ob sie diesem äußerlichen Monumentalitätstrieb die entsprechende innerliche Ausfüllung und dadurch die Berechtigung im tieferen Sinne zu geben vermochte, d. h. ob sie mit dem gewaltigen Aufgebot an Sprachmitteln nun auch in allgemein verständlicher Sprache über allgemein gültige Dinge zu sprechen und so den Schritt von der kreismäßig abgegrenzten Bildungskunst zur allen zugänglichen Volkskunst zu tun vermochte. Als Mittel hierzu wählte sie das Programm. Das Programm bot der allgemein poetisierenden Art der literarisch romantischen Sinfoniker gegenüber den Vorteil, daß es an den einzelnen scheinbar keine besonderen Bildungsforderungen stellte, sondern jedem den Zugang zu jedem Werke sofort erschloß. Das war zweifellos ein demokratisierender Zug, durch den der Unterschied der Bildungsklassen aufgehoben, eine Allgemeinwirkung in die Breite ermöglicht schien. Ich habe indessen schon bei der Betrachtung der mitteldeutschen Sinfonikergruppe darauf hingewiesen, daß nicht das Vorhandensein oder Nichtvorhandensein poetisierender Überschriften entscheidend ist, sondern die den Musiker kennzeichnende Vorstellungs- und Empfindungsart. Diese aber war bei den Künstlern der neudeutschen Schule ebenso wie bei Mendelssohn, Schumann und Brahms an die innere Voraussetzung ganz bestimmter, gesellschaftlich deutlich abgegrenzter Bildungsforderungen geknüpft. Ihnen entsprachen auch naturgemäß die gewählten programmatischen Vorwürfe, und diese konnten nicht dadurch dem Allgemeinverständnis nähergebracht, der Allgemeinwirkung zugänglich gemacht werden, daß man sie durch Überschriften und eingehende programmatische Erläuterungen faßbar zu machen suchte. Das Programm als Mittel konnte in solchen Fällen nichts helfen, wo von vornherein die unerläßliche Grundlage der gefühlsmäßigen Übereinstimmung fehlte.

Nun ist nicht zu leugnen, daß die neudeutsche programmatische Richtung eben durch das Mittel des Programms sich eine starke Resonanz zu schaffen vermocht hat. Es ist aber ebensowenig zu leugnen, daß sich gerade an der neuesten Produktion die geringe Entwicklungsfähigkeit des programmusikalischen Prinzips und die Beschränktheit sowohl seiner Mittel als auch seiner Wirkungen erwiesen hat. Es zeigt sich, daß es, will es sich als gattungsbestimmendes Prinzip behaupten, in ständig zunehmendem Maße der Veräußerlichung zugetrieben wird. Zur Verdeckung dieses Mangels haben die Künstler dieser Schule sich immer mehr der psychologisierenden Darstellung bedient, einer Darstellung also, die dazu dienen soll, den Mangel an Innerlichkeit und Gefühlsgehalt durch äußerliche Charakteristik des objektiv erschauten Gefühlsvorganges zu ersetzen und so dem mitgehenden Intellekt ständig Anregung und Beschäftigung zu geben. Auf die Art kommt indessen ein kleinkunstmäßiger Zug in diese sinfonische Gattung, der im Widerspruch steht sowohl mit ihrem monumentalisierenden Grundtrieb als auch mit dem damit zusammenhängenden Streben nach Wirkungsbreite. Es bedarf kaum der Hervorhebung, daß die Mittel der Monumentalkunst ihrem Wesen nach ebenfalls monumentalen Charakters sein müssen. Andernfalls entsteht ein Widerspruch zwischen Mittel und Wirkung, und es bildet sich der Eindruck einer nur äußerlichen, gewollten, aufgeblasenen Monumentalität. Man wird diesen Eindruck noch am wenigsten dem Schaffen Liszts gegenüber empfinden, dessen große rhetorische Geste zweifellos dekorativen Charakters ist, trotzdem aber die Prägung überzeugender Echtheit trägt. Zwar blieb auch Liszts Vorstellungskreis durch bestimmte Bildungsinteressen begrenzt. Aber innerhalb dieses Kreises gelangte er durch die Art, wie er das Grundthema seines Lebens und Schaffens: die Verklärung des Künstlerdaseins gestaltete, zu menschlich tiefen und erhebend schönen Wirkungen. Je mehr indessen die Entwicklung

von Liszt weg und über ihn hinausführte, um so geringer wurde die Verbindung dieser Schule mit menschlichen wahren Dingen, um so spärlicher ihr Besitz an lebendigen Gefühlswerten, um so stärker der Hang zur Veräußerlichung. Man kann diesen Vorgang der ständig zunehmenden Verarmung bei ständig zunehmender äußerer Machtentfaltung am besten an der Entwicklung der auffallendsten und erfolgreichsten Erscheinung dieser Schule: an Richard Strauß beobachten. Hier ist ein glänzender Aufstieg bis zum Heldenleben und zur Domestika, ein Aufstieg, der zwar schon viele Verfallskeime deutlich erkennen läßt, aber durch hinreißendes Temperament, blendende Talententfaltung und aktuelle Fragestellung sich immer wieder die Wirkung des Augenblicks zu sichern weiß. Nachdem mit der Domestika die letzte Möglichkeit erschöpft ist, den Anschein einer Gefühlsbindung und Gefühlsgemeinschaft zwischen Künstler und Hörerschaft herzustellen, wandelt sich der Künstler ohne Scheu zum unterhaltenden Illustrator, dem es schließlich nur noch darum zu tun ist, seinem Publikum auf eine geistreiche Art die Zeit zu vertreiben.

Man sieht: die Bildungsmusik der Romantik versagt, sowohl die poetisierende als auch die programmatische. Jene führt zu einer Verinnerlichung und resignierenden Beschaulichkeit, die dem Wesen des sinfonischen Stiles von Grund aus fremd, ja entgegengesetzt ist — die andere führt zur Veräußerlichung, zur falschen, unwahren Monumentalität, die der inneren Voraussetzungen des sinfonischen Stiles entbehrt und zur Unterhaltungsmusik für großes Orchester ausartet. Wie aber sollte nun jene Gefühlsgemeinschaft gefunden werden können, die die Gefahren der Verinnerlichung wie der Veräußerlichung meidet, die in beiden Gruppen tätigen Kräfte vor einseitiger Entfaltung bewahrt und sie wieder einem gemeinsamen Ziele zuführt?

Es bleibt noch eine Gruppe von Sinfonikern: die der Österreicher Schubert und Bruckner. Auch sie sind Romantiker, aber

wesentlich anderen Schlages als die Mitteldeutschen und Neudeutschen. Bei diesen beiden Gruppen hatte die Romantik einen auffallenden intellektuellen Einschlag, der sich bei den Mitteldeutschen als poetisierender, bei den Neudeutschen als programmatisierender Zug äußerte. Den Österreichern fehlt dieser intellektuelle Einschlag. Ihre Romantik beruht nicht auf der Mischung literarischer und programmatischer Ideen mit musikalischen Empfindungen. Sie ist eine ungemischte Romantik ohne intellektuelle Voraussetzungen. Sie beruht lediglich auf einem zu hoher Empfänglichkeit gesteigerten Natur- und Heimatsgefühl. Es ist eine Romantik der reinsten Sinnenfreudigkeit — was nicht so zu verstehen ist, als ob sie sich nur freudigen Gedanken und Empfindungen hingäbe, sondern daß sie alle zur Gestaltung drängenden Ideen unvermittelt in Musik umsetzt, statt sie erst vermöge irgendeiner literarischen oder programmatischen Funktion dem Intellekt zu verdeutlichen. Der Unterschied, auf den ich hier ziele, ist am besten zu verstehen, wenn man sich dessen erinnert, was ich vorhin über die Mendelssohnsche Landschaftsdarstellung sagte. Mendelssohn zeichnet in sehr feinen und zarten Strichen irgendeine bestimmte landschaftliche Szenerie, Schubert und in höherem Maße noch Bruckner weiß nichts von szenischer Gestaltung. Hier findet sich das Landschaftsgefühl nicht in Anwendung auf irgendeinen bestimmten Gegenstand, es findet sich als Naturgefühl schlechthin, unmittelbar musikalisch erfaßt. Selbst soweit gewisse Lokal- und Heimatfarben, wie namentlich bei Schubert, mit hineinspielen, geschieht es doch niemals mit irgendeiner intellektuellen Nebenbedeutung sondern in einer von allen literarisch-programmatischen Reminiszenzen freien musikalischen Gefühlsstimmung.

Wenn ich hier das unmittelbare Naturgefühl als das wichtigste Kennzeichen der österreichischen Romantiker nenne, so meine ich damit nicht Natur ausschließlich im engeren landschaftlichen

Sinne. Das würde selbst auf Bruckner nur teilweise, auf Schubert nur in geringem Maße zutreffen. Ich meine vielmehr Natur im kosmischen Sinne, die Fähigkeit, alle Gefühlsvorgänge in ihrer ursprünglichen, naturhaften Bedeutung, in ihrer elementaren, triebhaften Gewalt unmittelbar zu erfassen und darzustellen, ohne jede reflektionsmäßige Beimischung. Ich meine also das, was Schiller als Anschauungsart des „naiven" Künstlers im Gegensatz zu der des „sentimentalischen" Künstlers bezeichnet. In dieser Wiedergewinnung der naiven Anschauung liegt das unermeßbare Verdienst der österreichischen Sinfoniker. Hierin liegt auch der erste Schritt, den die Zeit nach Beethoven über Beethoven hinaus, oder sagen wir besser, um nicht mißverstanden zu werden: von Beethoven hinweg zur Selbständigkeit getan hat. Beethoven war der größte sentimentalische Musiker der Neuzeit. Die Weiterführung des sinfonischen Werkes in Deutschland durch die mittel- und neudeutsche Schule stand völlig unter dem Zeichen der sentimentalischen Kunstanschauung. Alle literarisch poetisierenden und programmatischen Richtungen haben ihren Ursprung in dem Bestreben, der sentimentalisch-kritischen Anschauungsart neue Wege und Betätigungsmöglichkeiten zu erschließen. Diese Wege mußten notwendig immer mehr zur Vereinzelung des Künstlers, zu seiner Absonderung von der Allgemeinheit führen. Mit der Aufstellung eines neuen, naiven Kunstbegriffs aber, der von der kritischen Einzelbetrachtung weg den Blick auf naturhaftes, kosmisches Geschehen lenkte und dessen Widerspiegelung zum Gegenstand des musikalischen Geschehens machte, war der Musik nicht nur ein neues, ihr allein gehörendes Wirkungsgebiet erschlossen — es war damit zugleich wieder die Grundlage für eine in ungemessene Breite wirkende, an keinerlei Bildungsvoraussetzungen gebundene, allgemein verständliche Kunst geschaffen. Diese Kunst trug allerdings spezifisch deutsche Züge und war somit der nationalen Umgrenzung unterworfen, denn gerade die Fähigkeit der kos-

mischen Durchfühlung der Dinge, des Abstrahierens von ihren äußeren Erscheinungsarten und des Zurückführens auf naturhafte Gefühlswerte müssen wir als besondere deutsche, weder Romanen noch Slawen zugängliche Eigenart erkennen.

Mit dem Auftreten der österreichischen Sinfoniker war der Grund gelegt zur Neugewinnung einer solchen Zielen zugewandten deutschen Sinfonie, einer Sinfonie, die vermöge der in sie eingeschlossenen Gefühlswerte fähig war, über ein geschlossenes Kreispublikum hinauszudringen, einer Sinfonie, deren gesellschaftbildende Kraft die ganze Nation um sich zu sammeln vermochte. Ich möchte hier darauf aufmerksam machen, daß dem scheinbaren Zufall, der Schuberts Sinfonien so spät ans Tageslicht brachte, vielleicht doch eine symbolische Bedeutung innewohnt. Wir können wohl annehmen, daß in der Zeit ihres Entstehens niemand mit dieser auf zunächst ganz unbekannte und unfaßbare Voraussetzungen gegründeten Kunst etwas anzufangen gewußt hätte. Ist doch Schumanns Wort von der „himmlischen Länge" noch bezeichnend genug für das, was selbst ein so tief blickender genialer Beurteiler an Schubert verehrte und was er bei aller Bewunderung als ein wenig lästig empfand. Wir können heute an der Faktur sowohl der Schubertschen als auch der Brucknerschen Sinfonie dem Prinzip nach nichts finden, was den organischen Gesetzen dieses neuen Sinfonietypus widerspräche. Die Maße dieser Sinfonien entsprechen der breiten Grundlage, auf der sie ruhen. Sie sind bedingt durch den Trieb zur Monumentalität, der hier ebenso wirksam ist wie bei der neudeutschen Schule, im Gegensatz zu dieser aber nicht im Drange nach äußerlicher Vergrößerung und Vermehrung wurzelt, sondern sich aus den inneren Gestaltungsgesetzen dieser Werke als notwendige Folge ergibt. Dementsprechend findet man bei Bruckner eine Thematik und ein Satzgefüge von so lapidarer Plastik, wie es seit Beethoven kein Sinfoniker aufzuweisen hat und, das doch durchaus unabhängig von

diesem die Herkunft aus einer völlig neuen Empfindungswelt erkennen läßt. Man findet gleichzeitig eine Steigerung des instrumentalen Apparates, die alle Mittel der neuzeitlichen Technik verwendet, sich durch sie aber nicht zu kleinlichem Detaillieren verleiten läßt, sondern sie in den Dienst der monumentalen Grundidee stellt. Es ist überhaupt in diesen Sinfonien wieder eine Breite des Atems und eine über alles Kleine hinwegstreifende Weite des Blickes, daß man, aus der Stubenluft der mitteldeutschen, aus der überhitzten Saalatmosphäre der neudeutschen Schule kommend, zum erstenmal wieder das befreiende Gefühl hat, in großer, ursprünglicher Natur zu sein. Und wenn bei Schubert diese naturhaften Eindrücke weniger elementar sind als bei Bruckner, wenn bei ihm eine feinere, wir dürfen auch sagen: gereinigtere Atmosphäre weht, die einer Welt höherer Ordnung angehört, als es die dem Chaos näherstehende Bruckners ist, so ist dies kein Unterschied der Art sondern nur des Grades und der persönlichen Kultur.

Denn eines freilich ist nicht zu vergessen: so hoch wir die Befreiung von den Fesseln einer intellektuell geleiteten Vorstellungsart, ihre Zurückführung auf ein kosmisches Empfindungsleben schätzen, so sehr wir anerkennen, daß nur aus einer solchen Grundlage die Bedingungen eines neuen, wahrhaft sinfonischen Stiles gewonnen werden können — so wenig können wir uns doch der Erkenntnis versagen, daß die völlige Ausschaltung des intellektuellen Momentes einen Mangel bedeutet. Dieser Mangel birgt in sich die Gefahren einer nur gefühlsmäßigen Einseitigkeit, und sie muß in der Folge zu einer geistigen Dürftigkeit und Gleichmäßigkeit, wenn nicht gar zu einer Primitivität führen, die im Widerspruch steht zu unserer allgemeinen Kultur. Wir lehnen den Intellekt ab als formgebendes oder formbeherrschendes Prinzip, aber wir können seine ordnende, befruchtende und steigernde Anregungskraft nicht auf die Dauer entbehren. Eine

intellektlose, naturhafte Kunst wie die Bruckners kann uns durch die Reinheit und Gewalt ihrer Erscheinung hinreißen und erheben, aber sie kann uns nicht völlig *ausfüllen*. Die nach intellektueller Betätigung drängenden Elemente unseres Wesens, die zeitweise verstummt waren, werden sich wieder melden und nach einer Befriedigung verlangen, die ihnen *diese* Kunst *nicht* zu geben vermag. Und wie mit uns selbst, so ist es mit der Gesamtheit. Auch sie wird an einer solchen rein naiven Kunst auf die Dauer kein Genüge finden, sie wird bestenfalls — wie es gegenwärtig der Fall ist — hin- und herpendeln zwischen der großempfundenen, aber dabei geistig wenig anregsamen Sinfonie Bruckners, der gefühlsarmen, aber intellektuell scharf gewürzten Sinfonik Straußens — und wird schließlich in der innerlichen Zurückgezogenheit und poetischen Resignation der Brahmsschen Musik noch die beste Zuflucht vor dem Widerstreit allzu schroffer Gegensätze finden.

Nun weist die österreichische Schule noch einen dritten Namen auf: Gustav *Mahler*. Die Wertschätzung seiner Werke ist einstweilen noch verschiedenartig, hier stehen sich die heftigsten Widersprüche gegenüber. Es gibt Leute, für die der Komponist Mahler eine überhaupt indiskutable Erscheinung ist, und die jeden mitleidig belächeln, der es für der Mühe wert hält, Mahler als schaffenden Musiker ernst zu nehmen. Ein Haupteinwand dieser Leute ist der Vorwurf der Banalität und Unoriginalität der Erfindung. Ohne nun hier auf eine *grundsätzliche* Erörterung der dadurch angeregten Fragen eingehen zu wollen, möchte ich doch bemerken, daß dieser Einwand nach meinem Dafürhalten lediglich eine Folge der *Verbildetheit* dieser Leute durch die Sinfoniker der mittel- und neudeutschen Schule ist. Ich habe schon bei der Charakteristik der Beethovenschen Sinfonie darauf hingewiesen, daß es zu Beethovens Zeit sicher Musiker zweiten und dritten Grades gegeben hat, die viel schönere und originellere Themen erfunden haben als Beethoven. Ich sagte: das Kriterium des sinfonischen

Kunstwerkes liegt nicht in der nach fachlichen Begriffen festzustellenden „Schönheit" der Faktur oder Erfindung, sondern in der besonderen Art und dem Maß der Kraft, mit der dieses Kunstwerk Gefühlsgemeinschaften zu bilden vermag. Das sinfonische Thema soll also gar nicht in erster Linie originell sein — auch die Beethovenschen Sinfoniethemen sind dies keineswegs — es soll leicht faßbar und eindringlich sein, es soll gemeinschaftbildenden Wert haben. Weil aber Kritiker gerade diese Hauptbestimmung des sinfonischen Themas aus einer falschen Vorstellung vom Wesen des sinfonischen Kunstwerks heraus verkennen, darum tadeln sie nach sachlichen Erwägungen gerade das an Mahlers Thematik, was in Wirklichkeit einen ihrer bedeutendsten Vorzüge ausmacht: ihren volkstümlichen Charakter, den sie als banal in der zünftigen Sinfonie verpönen. Neben diesen Gegnern aus Mißverständnis oder Nichtwollen gibt es andere, die zwar Mahlers Streben anerkennen, aber doch bedauernd meinen, daß bei ihm die schöpferischen Mittel nicht ausgereicht haben. Es würde einer eingehenden Einzelbetrachtung der Mahlerschen Sinfonien bedürfen, um auf diesen Einwand einzugehen. Immerhin muß hier festgestellt werden, daß die Werke Mahlers, wo und wann sie wirklich zureichend aufgeführt wurden, stets nicht nur lauten Erfolg davongetragen, sondern auch eine tiefgehende Nachwirkung geübt haben, und daß dies nicht gerade das Merkmal eines schöpferischen Versagens ist. Gewiß war Mahler eine tragische Erscheinung. Mir scheint aber, daß diese Tragik nicht in dem Gegensatz von Wollen und Vollbringen wurzelt, sondern in dem einschneidenden Widerspruch zwischen der Liebe verkündenden Sendung des Künstlers und dem Liebe versagenden Schicksal des Menschen — einem Widerspruch, der in dem „Lied von der Erde" zum ergreifenden Bekenntnis geworden ist. Im übrigen will ich hier nicht in das Für und Wider gegenüber Mahler polemisierend eingreifen. Ich wollte nur sozusagen pflichtgemäß auf die gegenwärtig noch

bestehenden Meinungsverschiedenheiten hinweisen. Daß ich selbst die erwähnten Bedenken nicht teile, ergibt sich aus meiner Thema-aufstellung und -ausführung. Ich sehe in Mahler die den Ring der romantischen Sinfoniker abschließende und zusammenhaltende Erscheinung, den ersten, dem nach Beethoven wieder das sinfonische Kunstwerk im Beethovenschen Geiste der Gattung, wenn auch auf ganz anders gearteter Grundlage gelungen ist. Mahler geht aus von der österreichischen Sinfonikergruppe. Ihr entnimmt er das kosmische Lebens- und Naturgefühl, das seinem gesamten Schaffen die geistige Grundlage gibt und von ihm bis zu der Botschaft allumfassender Liebe in der 8. Sinfonie in unablässiger Steigerung und Wandelung durchgeführt wird. So gewinnt er dieselben Grundlagen für seine sinfonischen Monumentalbauten, wie sie Bruckner sich geschaffen hatte — aber er gelangt in der Ausführung über Bruckner hinaus, indem er das, was an der poetisierenden Vorstellungsart der mitteldeutschen, der programmatischen Denkart der neudeutschen Sinfoniker entwicklungsfähig und anregungskräftig war, in sein Werk mit übernimmt. Er gelangt somit zu einem sinfonischen Typus, der das gefühlsmäßige und das intellektmäßige Element in sich vereinigt und beide einander befruchten und steigern läßt. Er hebt dadurch die Schichtung auf, die die verschiedenen Hörerkreise nach Bildungsstufen trennt, und macht das sinfonische Kunstwerk seiner durch Beethoven gewonnenen Bestimmung gemäß wieder jedem zugänglich, der überhaupt fähig ist, am deutschen Kulturleben der Neuzeit teilzunehmen.

Wenn sich zu Lebzeiten Mahlers viele widerstreitende Stimmen gefunden haben, die bis in unsere Tage hinüberklingen, so ist nach meinem Dafürhalten der Grund darin zu suchen, daß die Gesamtheit, die Nation, zu der er sprach, zu seiner Zeit in Wirklichkeit noch nicht vorhanden war, sondern von ihm nur mit der prophetischen Kraft des Genies erschaut wurde. Wir sind ja erst durch die Erleb-

nisse der letzten Jahre fähig geworden, uns eine Vorstellung davon zu machen, was der Begriff der nationalen Kultur in Wahrheit bedeutet. Wir können demnach auch jetzt erst allmählich Verständnis gewinnen für das sinfonische Kulturwerk Mahlers. Man wird bei Mahler Anregungen finden, die auf Schubert, Bruckner, Schumann, Brahms, Berlioz, Liszt, Strauß zurückgehen — und man wird doch nicht zwei Takte aus irgendeiner beliebigen Nebenstimme herausnehmen können, ohne sofort zu sagen: das ist Mahler und kann nur Mahler sein. Man findet bei Mahler Drehorgel- und Volksliedmotive und höchste, erdenfernste Kunst organisch vereinigt — man findet eine ganze Welt in den Sinfonien Mahlers. Er ist einer der großen Zusammenfasser, die die Natur als Abschlußerscheinungen hervorbringt, im Gegensatz zu den großen einleitenden Anregererscheinungen von der Art Liszts. Mit ihm schließt das Kapitel der romantischen Sinfonie, aber es schließt nicht, wie Pfitzners Palestrina, in trüber Weltflucht aus Gram über das eigene Schicksal, sondern es schließt, dieses eigene Schicksal vergessen lassend und es nur einem Nebenwerke zuweisend, mit der Verkündung der Botschaft allumfassender Liebe. Darum gehört es auch nicht einer Vergangenheit an, von der wir uns abwenden, sondern ihm gehört die Zukunft, der wir zustreben. Als letztes, höchstes Erzeugnis der romantischen Weltanschauung ist uns Mahlers sinfonisches Gesamtwerk zugleich Bürge und Grundlage eines neuen Idealismus.

FRANZ SCHREKER

STUDIE ZUR KRITIK DER MODERNEN OPER

(1918)

Während der Spielplan unserer Opernbühnen von Jahr zu Jahr gestaltloser wird und zwischen Ererbtem, Experiment, mehr oder minder erfolgreichen Galvanisierungsversuchen vergessener Werke und den Zufallstreffern einiger moderner Kassenstücke schwankt, ist eine neue Musikererscheinung aufgetaucht, die bestimmt scheint, diesem an festruhenden, zeiteigenen Werten so armen Spielplan einen charaktervollen Gegenwartzug aufzuprägen: Franz Schreker. Sein erstes Werk: „Der ferne Klang" gelangte im September 1912 im Opernhause zu Frankfurt a. M. zur Aufführung, im Frühjahr 1913 folgte in Frankfurt a. M. und Wien „Das Spielwerk und die Prinzessin". Der „Ferne Klang" fand starken und nachhaltigen Erfolg, das „Spielwerk" stieß auf Ablehnung, die sich in Wien zum Theaterskandal steigerte. Dieser Rückschlag, wenige Monate nachdem der Name des Komponisten zum erstenmal im öffentlichen Leben genannt worden war, mag der Verbreitung auch des „Fernen Klanges" Abbruch getan haben. Zwar kam das Werk noch an einigen Bühnen zur Aufführung. Die außerordentlichen szenischen und musikalischen Schwierigkeiten aber, deren Bewältigung infolge des Krieges auch großen Instituten erhebliche Unbequemlichkeiten machte, sowie die nach damaligen Begriffen nicht recht hoftheaterfähige Sphäre der Handlung mag die Mehrzahl der leistungsfähigen Theater von der Aufführung abgeschreckt haben — bis wiederum Frankfurt, ungeachtet aller Hemmnisse, im Frühjahr 1918 die Uraufführung der „Gezeichneten" wagte. Ob mit dem außerordentlichen Beifall, den dieses Werk gleich dem „Fernen Klang" fand, nun die Bahn für Schreker frei geworden ist, muß die Zukunft lehren. Auf jeden Fall erscheint es angebracht, einiges über Schreker und seine Art zu sagen. Handelt es sich doch nicht um die literarische Inszenesetzung irgendeiner durchschnittlichen Augenblickserscheinung, sondern um den Musiker, der als erster nach Wagner wieder vollblütige Opern geschaffen hat, und der seiner Begabung

nach berufen scheint, einen neuen, selbständigen Operntypus zu schaffen.

Es soll nicht behauptet werden, daß die bisher vorliegenden Werke bereits Erfüllungen in diesem Sinne sind. Wohl aber bedeuten sie Verheißungen, die, wenn wir Wagner als Grenzscheide setzen, weit hinausreichen über alles Seitherige. In ihrer konzessionslosen Weiterführung eines musikalisch-dramatischen Urthemas stellen sie eine mit erstaunlicher Sicherheit des Instinktes festgehaltene, von allem Experimentieren und Erfolgsuchen ungestörte Einheit dar. Schon deswegen gehört die Auseinandersetzung mit ihnen zu den wichtigsten Aufgaben zeitgenössischer Kunstbetrachtung. Um solcher Neuerscheinung gegenüber die richtige Einstellung zu finden, ist es nötig, ihre heutige künstlerische Umgebung kritisch zu erfassen, also das, was von Oper und Musikdrama nach Wagner lebendig ist, seinem Wesen nach zu charakterisieren.

* * *

Wagner schuf die große Synthese, die größte vielleicht, die die Geschichte der deutschen dramatischen Kunst kennt. Nicht weil er, von der Oper ausgehend, die Idee des Wort-Tondramas verwirklichte und ihm alle Künste dienstbar machte. Das war nur theoretisches Programm. Es gab dem Geschaffenen ästhetische Rechtfertigung, ohne es doch gerade in dieser Beziehung wirklich einwandfrei begründen zu können. Das Größere war die praktische Synthese: die Verschmelzung von Theater und Drama, die ungeheure Machtentfaltung eines in theatralisch musikalischer Veranschaulichung sich auswirkenden dramatischen Gestaltungswillens von höchster ethischer Spannkraft. Mit Wagners Tode fielen die durch ihn gebundenen und in ihm innerlich verschmolzenen Kräfte wieder auseinander und wurden vereinzelt weiter entwickelt. Am stärksten wirkte zunächst seine Theorie. Unter Anklammerung

an Äußerlichkeiten des Stoffgebietes, der Textgestaltung und musikalischen Diktion entstanden teutonische Götter- und Heldenopern mit Leitmotivtabellen und philosophischer Überlastung, Werke, von denen viele überhaupt nicht, andere nur für kurze Zeit zum Bühnendasein gelangten. Straußens „Guntram", Schillings' „Ingwelde", „Pfeifertag" und „Moloch", Pfitzners „Armer Heinrich" sind die achtungswertesten Schöpfungen dieser Gattung, erwachsen aus dem Bemühen, eine große Kunst mit Hilfe nachkonstruierter Theorien schulmäßig weiterzubilden. Eine zweite Richtung begab sich des heroischen Stils und suchte ihn durch Verkleinerung ins Märchenhafte fruchtbar zu machen. Humperdinck fand auf diese Art den ersten wirklichen Bühnenerfolg der Nachkommenschaft Wagners mit „Hänsel und Gretel", einem Werk, dessen liebenswürdige Reize man nicht verkennt oder herabsetzt, wenn man auf die Gegensätze zwischen der Naivität der Gattung und der kunstvollen Überladenheit des musikalischen Stils hinweist. Dieser Gegensatz, bei dem ersten Werk der Art anfangs wenig fühlbar, trat empfindlich bei Fortsetzungsversuchen hervor. Er führte Humperdinck selbst nach erfolglosen Zwischenwerken zu der unechten Tragik und Rührromantik der „Königskinder", er führte die musikalisch ungleich reichere Natur Pfitzners zur verschwommenen Symbolik der „Rose vom Liebesgarten", er war das Verhängnis einer ganzen Reihe mit mehr oder minder achtbarem musikalischen Talent zuwege gebrachter Märchenopern und endete schließlich in dem Wort- und Tongestammel Siegfried Wagners. Auch die Märchenoper war kein Weg ins Freie, nur ein Nebenpfad. Wohl bot er anfangs einen neuen überraschenden Ausblick, seine Weiterbeschreitung aber führte in die Irre.

Beide Gattungen, die Götter- und Helden- wie die Märchenoper, knüpften unter Beibehaltung der sprachlichen und musikalischen Diktion Wagners innerlich an das spekulativ ideelle Element seines Schaffens an und versuchten, es gleichsam zu einem

ästhetischen System auszuweiten. Am planmäßigsten hat Hans Pfitzner diesen Weg der Weiterbildung des Wagnerschen Erbes verfolgt, indem er seiner ersten Heldenoper „Der arme Heinrich“ das symbolische Märchen „Die Rose vom Liebesgarten“ und diesem „Palestrina“ folgen ließ, hier das Prinzip der Ideendramatik zur äußersten Zuspitzung führend. Um eine einzige wahrhaft bühnen- und theatermäßig empfundene Szene baut sich ein Ganzes, das weder als Handlung noch als Bühnengeschehen Zusammenhalt hat, sondern diesen nur aus der Kraft einer spekulativen Idee empfängt. Das Drama als Bühnengeschehnis wird überwunden, die Handlung entdramatisiert und die philosophische Erkenntnis zum Angelpunkt eines Bühnenspiels gemacht. Eine Entwicklung, die man um der Folgerichtigkeit willen, mit der sie ein für fruchtbar gehaltenes Prinzip verfolgt, bewundern kann, ohne sich zu verhehlen, daß hier die Dinge auf den Kopf gestellt werden. Die zeugende Kraft ist nicht, wie bei Wagner selbst, der primäre musikalisch-dramatische Gestaltungstrieb, sondern eine Mischung von dozierendem Drang und einseitig erfaßter dramatischer Theorie, der sich ein nur schwaches, mit einer Szene erschöpftes eigenes dramatisches Schauen gesellt.

Den Mut und den jüngerhaften Eifer, diesen Weg der Wagnerschen Theorie zu Ende zu schreiten, hatte niemand außer Pfitzner. Die anderen, soweit sie schöpferisch stark genug waren, um über die bloße Nachahmung hinauszugelangen, hatten sich nach dem Mißlingen erster Versuche bald von dem spekulativen Teil der im Wort-Tondrama als höchster künstlerischer Kundgebung gipfelnden Lehre Wagners abgekehrt, sie als nicht zu erweiterndes Sondergebiet des Bayreuther Meisters erkennend. Sie wandten sich dem profaneren Gebiet der Opernkomposition zu, führten aber Anregungen Wagners insofern weiter, als sie dem Text erhöhte Aufmerksamkeit zuwandten und versuchten, ihm eigenwertige literarische Bedeutung zu geben. Die Richtung zum Festspiel-

mysterium, die dadurch bedingte Personalvereinigung von Dichter und Musiker, nur behelfsweise in einzelnen Fällen aufgegeben und von Pfitzner im höchststehenden Werk dieser Gattung wiederhergestellt, wurde bewußt verlassen. Die künstlerische Bedeutsamkeit des Textes an sich wurde charakteristisches Merkmal einer Operngattung, die in den Werken von Richard Strauß — „Guntram" ausgenommen — die wichtigsten und erfolgreichsten Repräsentanten findet. „Feuersnot", „Salome", „Elektra", „Rosenkavalier", „Ariadne" sind zunächst Texte von literarischer Eigenbedeutung, „Salome" und „Elektra" sogar ohne Hinblick auf spätere Vertonung geschrieben. Erst „Rosenkavalier" und „Ariadne" sind wieder als Operntexte angelegt, ohne deswegen literarische Prätention aufzugeben.

Es kommt hier zunächst nicht darauf an, die künstlerischen Werte dieser Werke zu würdigen. Wichtig ist, daß in ihnen eine, um nicht zu sagen die Grundforderung Wagners: das musikalisch-dramatische Erlebnis als primäre Voraussetzung musikdramatischen Schaffens, bewußt beiseitegeschoben und an ihre Stelle nur die Nebenforderung eines als Dichtung künstlerisch beachtenswerten Textes berücksichtigt wurde. Ob diese Nebenforderung nicht überhaupt auf einer irrtümlichen kritischen Einstellung der älteren Oper gegenüber beruhte, ob sie daher bei Umgehung der für Wagner selbst entscheidenden Grundforderung noch ernstlich beachtenswert war, mag einstweilen dahingestellt bleiben. Entscheidend war: der Musiker komponierte wieder Texte wie vor Wagner, Texte von feinerem literarischen Zuschnitt, als man sie früher hatte, Texte, die sogar an Stelle der musikdramatischen Metaphysik Wagners einen gewissen weltmännisch philosophischen Einschlag aufwiesen. Aber diese Texte waren außerhalb des Musikers entstanden. Er mußte sich an sie erst innerlich heranfühlen, um sie musikalisch fassen zu können. Er stand ihnen somit anfangs ebenso wesensfremd gegenüber, wie etwa der Lyriker dem zu komponierenden

Gedicht. Und ebenso war auch das Ergebnis: der Musiker vertonte die Texte, er machte Musik zu Szenen und Worten, die außerhalb seiner selbst gewachsen waren, und die nun, ihm fertig entgegentretend, seinen musikalischen Schaffenstrieb anreizten. Dieses Musikmachen zu fertigen Texten ist das Charakteristische der Gattung. Den Musikern, die Werke solcher Art schaffen, ist es nicht um die musikalische Verlebendigung eines dramatischen Impulses zu tun. Sie suchen einen szenischen Vorwand, um ihre musikalische Phantasie spielen zu lassen. Damit ist nicht gesagt, daß derartige Werke keine Heimatberechtigung auf der Bühne haben, etwa nur als theatermäßig dargestellte Konzertmusik anzusehen seien. Die Bühne bietet hier dem Musiker Anregungen, die ihm der Konzertsaal niemals zu geben vermag, und das Bedürfnis nach solcher, in der hochgespannten Sinnlichkeit des bühnenmäßigen Geschehens wurzelnden Anregung treibt Musiker von entsprechender Veranlagung dieser Operngattung zu. „Salome", „Elektra", „Rosenkavalier" sind ohne das farbige, mit höchster Lebensspannung geladene Bühnenbild nicht vorstellbar. Dennoch ist es bei ihnen nur Mittel zum Zweck des Musikmachens, und Strauß hat — mit ähnlicher Folgerichtigkeit wie Pfitzner im „Palestrina" — in der „Ariadne" die Konsequenzen seiner Anschauung vom Wesen der Oper gezogen: durch völlige Negierung, ja Verhöhnung jeglichen dramatischen Prinzips, durch unverhüllte Hingabe an nur musikalische Gestaltungsgesetze. Ihr das Gegensätzliche kunstvoll verflechtender Aufbau wird hier mit Bewußtsein an Stelle des inneren dramatischen Geschehens als bewegende Kraft gestellt.

Zu den vorerwähnten Hauptgruppen, von denen jede in ihrer Art auf Wagner weiterzubauen suchte, trat noch eine letzte Spielart der musikdramatischen Produktion. Man kann sie gegenüber der Märchenoper Humperdincks, der Festspieloper Pfitzners, der Musizieroper Straußens als die eigentliche Theateroper bezeichnen. Ihr erfolgreichster Vertreter auf deutschem Boden ist

Eugen d'Albert. Von der Straußschen Musizieroper unterscheidet sie sich durch Vermeidung aller musikalischen Endabsichten, durch schärfstes Hinarbeiten nur auf den szenischen Zweck des Bühnengeschehens. Die literarische Eigenbedeutung des Textes wird dadurch wieder überflüssig, der Text ist, wie vor Wagner, nichts als Librettogerüst, das durch eine dramatisch erfühlte Musik ausgekleidet wird. Aber dieses dramatische Element der Musik steht weder im Dienste einer das Ganze beherrschenden dramatischen Idee, noch ist es aus einer ursprünglichen musikalischen Empfängnis heraus gestaltet. Es ist im Grunde nichts als die mit den stark sinnfälligen Reizen der Musik bewerkstelligte Textausmalung, eine Dramatik also, die sich der Gefühlssprache der Musik im Dienste eines außermusikalisch empfangenen, ausschließlich auf die flüchtige Augenblickswirkung zählenden szenischen Spieleffektes bedient. Knüpfte diese Gattung der Theateroper in vielen Punkten: der Stoffwahl, der musikalisch-technischen Ausgestaltung, dem nur flüchtig hingeworfenen Aufbau augenfällig an die jungitalienische Oper an, so stand sie gleich dieser auch unter dem Einfluß Wagners. Schloß sich doch d'Albert in seinen Anfängen gleich Strauß und Pfitzner unmittelbar an Wagner an und wurde erst allmählich von seinem sinnlich leicht erregbaren Naturell und seinem an Bedingnisse des Augenblicks gebundenen jähen Temperament auf andere, eigene Wege gedrängt. Auch abgesehen von dieser genealogischen Verbindung bedeutet die d'Albertsche Theateroper keineswegs einen Widerspruch, sondern gleich der Festspiel- und der literarisierenden Musizieroper die Fortsetzung eines einzelnen Wesenszuges Wagners. Die szenische Augenblickswirkung, der Situationseffekt, gehoben durch die seelisch aufwühlende Sprache der Musik, war durch Wagner in vorher nicht gekannter Weise der Oper dienstbar gemacht worden. Dem Wesen nach steht der Musiker, der eine literarisch eigenwertige Dichtung mit einer eigenlebigen Musik umkleidet, dem Geiste

Wagners nicht näher als einer, der ein an sich belangloses Szenarium durch die sinnlichen Reize der Musik zu dramatischem Leben aufbläst. Ja, sofern man keine falschen ethischen, sondern allein ästhetische Maßstäbe gelten läßt, ist nicht einmal, trotz Anerkennung idealer Gesinnung, dem Musiker des Festspieltypus von der Art des „Palestrina" ein künstlerischer Vorrang zuzuerkennen. Der vergötterte Wagner, dem er auf Kosten der Bühnenwirkung zustrebt, entspricht dem Urbild ebensowenig, wie der entgötterte der effektvollen, auf die immerhin nicht zu unterschätzende szenische Augenblickswirkung zielenden Theateroper d'Alberts — entspricht ihm ebensowenig wie die von den üppigen Künsten einer phantasievollen Musiziernatur erfüllte Literaturoper eines Richard Strauß. Faßt man die drei Gattungen, in die das Erbe Wagners auseinandersplittert, zusammen, so erhält man annähernd eine Vorstellung von dem, was Wagner selbst eigentlich war: eine grandiose Mischung von allem, was diese, sein Werk nach den verschiedensten Gesichtspunkten interpretierende Nachkommenschaft aus ihm und seinem Schaffen gemäß eigenem Vermögen herausgriff und weiterzubilden suchte.

Freilich: nur eine annähernde Vorstellung. Denn das, was nun Wagner erst befähigte, die verschiedenen Elemente seines Wesens in einem zusammenzufassen, mit überlegener Kraft auf ein Ziel hinzulenken — das fehlte jedem der Diadochen, so bedeutsam und erfolgreich sie im einzelnen vor uns stehen mögen. Es ist die Fähigkeit des Gebärens der Tragödie „aus dem Geiste der Musik" — die musikalisch-dramatische Vision als primäres Erlebnis, das alles andere: Theater, Musik, Weihespiel erst als langsam reifende, aus der Eigenart der Persönlichkeit notwendig herauswachsende Folge nach sich zieht. Nicht im dichterischen Wert des Textes liegt Entscheidendes, nicht die ethische Schwungkraft, nicht die Größe der Weltanschauung bedingt den künstlerischen Wert, nicht die zwingende Theaterwirkung als solche erklärt die

unabsehbare Lebensdauer der Werke Wagners. Dies alles sind erst Folgeerscheinungen, notwendig gewiß zur vollen Erfassung der kulturellen Bedeutung Wagners, zur Erklärung seiner bezwingenden Macht. Aber die Wurzel zu alle dem liegt tiefer, und ihre Kenntnis erst erschließt das Geheimnis, das ihn befähigte, sich so vielgestaltige Kräfte dienstbar zu machen. Wir sehen in Wagner keineswegs eine musikalisch dichterische Doppelbegabung von der Art etwa eines E. Th. A. Hoffmann, der noch Zeichner außerdem war. Wir sehen in ihm das Phänomen einer an sich nur musikalischen Begabung, die ihre musikalischen Visionen nicht anders als in dramatischen Vorstellungen gestalten konnte. Wagner war nicht „Musiker und Poet dazu“ — er war schlechthin Musiker, seine Musik aber fand kein anderes Formenbett als das der dramatischen Veranschaulichung. Seine Dichtung, seine Szene, seine Philosophie, seine Weltanschauung, seine Ethik — alles dies ist nichts anderes als Musik, Musik, die nicht materieller Klang geworden ist, wohl aber zum Klang hinführt und erst aus ihm wahrhaft verständlich wird. Jede Anknüpfung an das Außermusikalische, begrifflich Faßbare bei Wagner muß daher in Unfruchtbarkeit enden. Solange wir nicht sehen, daß es nur der Sonnenstrahl Musik ist, der mit seiner Durchleuchtung dieses einzigartigen Künstlerprismas den bunten Farbenzauber schafft und der doch nur das eine schaffende Licht ist — solange wir meinen, aus dieser so wunderbar schillernden Erscheinung eine uns besonders anziehende Farbe haschen und auf unsere Art nachtönen zu können — so lange werden wir immer wieder am Ursprung des künstlerischen Lebensquells vorbeitappen.

Nun kann allerdings einer Nachkommenschaft, der das Wesen eines solchen Begabungsphänomens so fremd geworden ist, daß sie meint, es durch Aufnehmen subjektiv bedingter philosophischer, ästhetischer oder theatertechnischer Einzelzüge festhalten zu können, aus ihrem Unvermögen kein Vorwurf gemacht werden.

Es ist auch nicht zu verlangen — nicht einmal als ideale Forderung — daß die Opernproduktion so lange aussetze, bis wieder eine Begabung ähnlicher Art auftaucht. Das Wesen der Oper ist von vielen Seiten her faßbar. Die Mannigfaltigkeit der Schaffensbilder, zu denen produktive Naturen durch die Erscheinung Wagners angeregt wurden, beweist die reiche Deutungsfähigkeit des Begriffs „Oper", und wenn wir auch den erwähnten Werken Pfitzners, Straußens, d'Alberts — um aus der großen Anzahl nur die durch Besonderheit der Typen am schärfsten profilierten hervorzuheben — die Idealität im höchsten Sinne der Gattung nicht zuerkennen können, so haben wir doch Ursache genug, uns ihrer als Zeugnisse weiterwirkenden Lebens zu freuen. So wenig uns demnach die Erkenntnis vom wahren Wesen der Erscheinung Wagners berechtigt, alles, was mit den Maßstäben dieser Erscheinung gemessen als zu klein erscheint, kurzerhand als unzureichend abzulehnen, so wichtig sind doch zwei Folgerungen aus dieser Erkenntnis. Die erste lehrt, daß unbeschadet der Anerkennung solcher Zwischenleistungen eine Anknüpfung an Wagner und damit die Gewinnung eines zeiteigenen musikdramatischen Stiles erst in dem Augenblick erfolgen wird, wo eine Begabung von ähnlichem Wesen erscheint, Musik in dramatischer Vorstellung empfangend — nicht in Ideen spekulierend, nicht Textbücher in Musik setzend, nicht szenische Effekte musikalisch ausmalend. Die zweite Folgerung besagt, daß die Weltanschauung, Ästhetik und szenische Kunst dieser Begabung nicht im mindesten an Wagner anzuklingen braucht, daß sie sich vielmehr, gerade wie bei diesem selbst, erst als Folge der individuellen Musikerbegabung ergeben wird. In der Gleichartigkeit des Begabungsphänomens, nicht aber in der Übereinstimmung hinsichtlich subjektiv bedingter Anschauungen liegt die Legitimation des Erben. Dieser braucht an umfassender kultureller Bedeutung dem Vorgänger nicht gleichzustehen, zum mindesten wird man den Streit um die Gleichberechtigung beider

bis zum Abschluß des Schaffens auch des Jüngeren aufsparen müssen. Die wichtigste Frage war, ob eine solche, der Art nach Wagner ähnliche Begabung überhaupt noch einmal wiederkehren würde, ob sie nicht etwa nur dieses eine Mal erschienen sei. Diese Frage ist jetzt beantwortet: Franz Schreker ist eine solche Begabung, die erste seit Wagner, die ihm der Art nach verwandt ist, das gleiche Phänomen, nur in ganz anderer, die Verwandtschaft der Art auf den ersten Blick kaum erkennen lassender Verkörperung.

* * *

Bemerkenswert ist, daß Schreker keine unmittelbare Anlehnung an Wagner sucht. Bei genauerem Zusehen erkennt man, daß er als Musiker von Wagner gelernt hat, was zu lernen war, das Unerlernbare mit instinktiver Sicherheit beiseite lassend. Er schreibt keine Musikdramen mit Festspieltendenz. Der „Ferne Klang“ und „Die Gezeichneten“ nennen sich aufrichtig Oper, „Das Spielwerk und die Prinzessin“ ist ein dramatisches Märchen. Die Stoffwahl aller drei Werke weist keine Beziehungen zu Wagner auf, die musikalische Faktur, über die noch zu sprechen sein wird, bedeutet die fruchtbarste Umbildung Wagnerscher Gestaltungsart im neuzeitlichen Sinne. Schreker schreibt auch keine Musizieroper in Straußscher Art, er läßt sich nicht durch literarische Texte zu Klangphantasien anregen. Am nächsten steht er — äußerlich gesehen — der dem herkömmlichen Wagner-Begriff am meisten abgewandten Theateroper. Aber das Gerüst, um das sich seine Musik kleidet, ist nicht nur eine geschickte, von einem guten Bühnenpraktiker ersonnene Folge äußerlich spannender und theatralisch wirkungsvoller Szenen — es ist eine eigene Dichtung. Der Ursprung und die innerlich bewegende Kraft dieser Dichtung wieder ruht in der Musik, deren dramatischem Ablauf sie den szenisch faßbaren Kontur gibt. Schreker ist demnach wie mancher nach Wagner, sein eigener Textdichter, aber nicht, wie die meisten dieser Dichter-

komponisten, aus Notbehelf, sondern aus innerem Zwang. Was seine Texte sagen, hätte ein anderer ebensowenig auszusprechen vermocht, wie dieser andere fähig gewesen wäre, die Musik zu schreiben. Beide, Text und Musik, sind unlösbar ineinander verflochten, die Musik aber ist das Ursprüngliche, aus dem sich der Text gebiert. Die musikalische Vision steht am Anfang, ihre Versinnlichung formt sich in dramatischer Gestalt, und dieser Gestaltungsprozeß erst fördert diese Dichtung zutage. Unnötig, eigentlich unmöglich, solche Dichtung literarisch zu bewerten. Sie erweist sich, gerade wie bei Wagner, gesonderter Wertung unzugänglich. Sie ist nur Wortumgrenzung der Musik, eine getrennte Einschätzung beider bleibt sinnlos. Die Musik durchdringt und baut die Dichtung, wie das Blut eines Lebendigen, ohne sichtbar zu sein, die Erscheinung bis in die äußerste Haut ernährt und bildet. Die Dichtung wiederum umschreibt die Musik und gibt ihr die anschauliche Gestalt, die die innerlich quellende Kraft umgrenzt. Beide voneinander trennen, gesondert werten wollen, heißt beide töten, denn eines findet seine Rechtfertigung und Begründung im anderen.

Dieser tiefe Zusammenhang textlicher und musikalischer Gestaltung wird bei Schreker dadurch besonders wahrnehmbar, daß seine dramatischen Grundideen auf klanglicher Symbolik ruhen. Der „Ferne Klang“ ist ein solches Symbol. Er tönt dem nach Vollendung strebenden Künstler geisterhaft vor dem Ohr, zwingt ihn, die Geliebte zu verlassen, jagt ihn durch die Welt, führt ihn zum zweitenmal der Liebsten zu, die jetzt als Dirne erkannt und verstoßen wird — ruft und lockt weiter, stets unerreichbar, unfaßbar bleibend, bis er bei der Vereinigung des Sterbenden mit der Geliebten zur vernehmbaren Wirklichkeit, anschaubar, gestaltungsreif wird. Man kann dieses Motiv oder auch seine dramatische Durchführung im einzelnen vom literarischen Standpunkt aus billig und banal nennen. Seine schöpferische Bedeutung läßt sich nur

würdigen, wenn man es als das nimmt, was es sein soll und auch ist: als musikalische Vision, die sich im dramatischen Geschehen gestaltet und auswirkt. Ähnlich ist es mit Schrekers zweitem Werk „Das Spielwerk und die Prinzessin". Meister Florian hat das Spielwerk gebaut, das der Menschheit die Freude bringen soll. Aber durch das Verschulden seines Gehilfen Wolf, des Sinnbilds der „rohen, tierischen Kraft", ist ein Fehler in das Werk gekommen. So hat das Spielwerk, „geschaffen, allein Erhab'nes zu künden", die Menschen statt zu hoher Freude zum Verderben geführt, den Sohn des Meisters ins Elend gestürzt, die Liebe der schönen Prinzessin zur Lüsternheit gewandelt. Da kommt ein junger Bursche in das vom Zauber schwüler Sinnlichkeit erfüllte Land gezogen. Sein reines Lied löst den Bann, das Spielwerk ertönt in „herrlicher, glühender, unbeschreiblicher Art". Bursch und Prinzessin — Dichter und Schönheit — ziehen befreit hinauf in das Schloß, vereint zu seligem Sterben, um das irdische Glück vor Ernüchterung zu bewahren.

Schreker hat in dieses Märchen manches hineingeheimnist, was der überladenen Symbolik von Pfitzners „Rose" bedenklich nahekommt und den äußeren Mißerfolg der Oper verursacht hat. Wie weit die Umarbeitung solche Schwächen behoben hat, unterliegt noch der Prüfung. Bemerkenswert ist, wie beim „Fernen Klang", die Erweckung der dramatischen Idee aus einer Klangvision, dem „Spielwerk", in dessen befreiendem, beseligenden Ertönen die innere Handlung hier ebenso gipfelt wie beim „Fernen Klang". Man kann sagen, daß in beiden Werken die äußere Fabel nur Nebensache, nur Mittel zum Zweck ist. Der Tondichter empfängt innerlich die Tonvision des „Fernen Klanges", des „Spielwerks". Um diese Phantasieerscheinungen in sich und anderen lebendig zu machen, um sie mit all der ihnen innewohnenden, sehnsuchtweckenden Kraft Wirklichkeit werden zu lassen, bleibt ihm kein anderes Mittel als die Gestaltung dieser gleichnishaften Handlung.

So wird ihm selbst die volle Kraft der Klangvisionen sinnlich lebendig, und so vermag er sie der Umwelt wahrnehmbar zu machen.

Auch Schrekers drittes Werk, „Die Gezeichneten", wurzelt in einer ähnlichen Grundvorstellung, obgleich es dramatisch reicher gegliedert, ausgereifter, lebensvoller erscheint. Die Klangvision bleibt zwar weiterhin Objekt der Handlung, aber sie gestaltet sich mannigfaltiger, schwebt gleichsam mehr andeutend und innerlich bewegend über dem Ganzen, als daß sie sich in bestimmten Bildungen kristallisiert. Hier ist sie die Vorstellung des sinnbetörenden Zaubers der Schönheit

> „gebunden
> sonst, halb verborgen den Sinnen
> und nun entfesselt, preisgegeben
> dem Tage und lüsternen Blicken."

Diesem unheilbringenden Zauber enthüllter Schönheit, szenisch versinnbildlicht durch die venusbergartige Liebesgrotte, die der häßliche, nach Schönheit verlangende Alviano auf seinem paradiesischen Eiland Elysium geschaffen hat, erliegt Carlotta, Alvianos Braut. Sie, die in unbefangener Stimmung Alviano trotz seiner körperlichen Mißgestalt liebt, weil sie den ins Unermessene strebenden Geist erkennt, gerät im betörenden Rausch der Sommernacht unter den Bann des die Sinne bezwingenden Schönheitszaubers und verfällt dem wilden Tamare, Alvianos starkem Nebenbuhler. Schreker hat die Fabel dramatisch und psychologisch noch bedeutsam erweitert, ihr eine Fülle und Abrundung gegeben, der gegenüber der „Ferne Klang" improvisiert, das „Spielwerk" schemenhaft wirkt. Angesichts dieses außerordentlichen Fortschritts gegenüber den beiden ersten Werken ist um so mehr hervorzuheben, daß die innere Grundlage bei den „Gezeichneten" die gleiche ist. Auch dieses Werk erwächst aus dem Erleben einer Tonvision, die in der Elysiums- und Grottenmusik des dritten Aktes,

am stärksten in Carlottas zum großen Ensemble sich ausweitenden Gesang „O welche Nacht, welch eine glühende Sommernacht" unmittelbar zum Ausklang gelangt. Die seelenwandelnde Macht entfesselter Sinnesreize, wie sie unter den Künsten am stärksten die Musik ausstrahlt, wird zum Angelpunkt des Dramas, der Unterschied den früheren Werken gegenüber beruht lediglich darin, daß das, was im „Fernen Klang" mit der primitiven Geradheit, im „Spielwerk" mit der unklaren Gefühlsphilosophie des ersten Schaffensdranges gesagt wurde, hier von einer höheren Stufe gereifter Erkenntnis aus in reich verschlungener Durchführung gezeigt wird.

Wenn man die drei Werke so auf ihre künstlerische Grundlage hin betrachtet, sieht man, daß sich in ihrer Aufeinanderfolge ein Entwicklungsvorgang von elementarer Notwendigkeit ausspricht. Schreker ist nicht der Mann, der um der Bühnenerfolge willen schreibt. Wäre er das, so würde er mit seiner starken Theaterbegabung andere, bequemere Wege zur Anerkennung finden. Der „Ferne Klang", das „Spielwerk", die „Gezeichneten" sind nicht drei willkürlich aneinandergereihte Bücher, der Autor greift nicht auf gut Glück bald nach diesem, bald nach jenem Stoff. Sie sind drei dramatische Phantasien über das nämliche Urthema, und dieses heißt „Klang". Er symbolisiert sich als geisterhafter Weckruf, als schönheit- und unheilbringender Lebenstrieb, als verführerische, berauschende, Seelen um- und neuschaffende Sinnesmacht. In allen drei Gestaltungen ist es immer dieses eine Thema, diese eine schöpferische Entzückung des klanglichen Wundererlebnisses, der berauschenden sphärischen Geistererscheinung des Tönens. Sie ruft Schrekers dramatische Gesichte ans Tageslicht. So sehen wir hier eine Dramatik aus einer primären musikalischen Vision erwachsen, und zwar bezeichnenderweise aus dem Phänomen des neblig zerfließenden Klanges — des eigentlich transzendentalen Elementes der Musik.

* * *

Wie geschieht es, daß sich diese Vision in Erscheinungen umsetzt? Was für Erscheinungen sind es, von welchen Kräften werden sie im einzelnen bewegt, worauf beruht und wie erklärt sich ihre Verschiedenheit, wie wachsen sie von einem Werk zum anderen? Wenn es auch der Klang ist, dem sie ihr Dasein verdanken und dem sie im Wandel ihres Daseins wieder zustreben, in ihn sich auflösend und ihn dadurch erst voll vernehmbar machend — so ist doch dieser Klang kein an sich unbestimmbares Neutrales, sondern eine Erscheinung von höchster Subjektivität, erfüllt von Lebensgesetzen eigener Art, in aller seiner farbigen Ungreifbarkeit und Körperlosigkeit geladen mit schöpferischer Kraft, mit ausgeprägtem Persönlichkeitswillen. Können wir ihn selbst nicht begrifflich fassen, so muß doch sein Wesen erkennbar werden aus den Gestalten, die er gebiert, aus dem zunächst, was als unterste Stufe der Versinnlichung klanglichen Erlebens wahrnehmbar wird: aus den Texten.

Schreker komponiert keine Weltanschauungen, er setzt keine Prinzipien in Musik — auch Wagner hat dies nicht getan. Aber jede eigen gewachsene Kunst ist ein Kosmos für sich und muß als solcher auch auf die Frage nach dem Wie Antwort geben können. Nun stehen wir heut noch nicht dem abgeschlossenen Schaffen Schrekers gegenüber, die Frage nach dem Sinn und den seelischen Antrieben seiner Kunst kann demnach nur auf Grund des bisher Vorhandenen gleichsam provisorisch und unter Vorbehalt beantwortet werden. Aber so wenig man aus den Werken Wagners bis zum „Tannhäuser" schon die ganze geschlossene Persönlichkeit herauslesen kann — ihre Grundmerkmale sind doch fest und klar in diesen Werken niedergeschrieben. Und so zeigen auch Schrekers drei erste Werke, obschon sie manche kühn aufgeworfene Frage noch offen lassen, in der Art der Formulierung der Typen und Charaktere, ihrer Beseelung und Entwicklung eine eigene Schöpfernatur.

Das Stoffmilieu der drei Werke ist verschiedenartig. Im „Fernen Klang“ — geschrieben um 1900 — äußerliche Anlehnung an den Naturalismus, wie er am schärfsten in Charpentiers „Luise“ zur Geltung gekommen war. Im „Spielwerk“, das um 1907 entstand, Hinneigung zur Märchenoper phantastisch mittelalterlichen Gepräges. Erst in den „Gezeichneten“, 1913 begonnen, findet Schreker das seiner Begabung besonders angemessene Kolorit der italienischen Renaissance. Aber über die naturgemäßen Konzessionen an starke zeitgenössische Strömungen hinweg ist allen drei Texten gemeinsam die Symbolik der Handlung. Auch im „Fernen Klang“ läßt sie den schärfer Zusehenden die naturalistische Einkleidung vergessen. Sie zeigt sich in der Gestaltung des „alten Weibes“, in der gespenstischen Verführungsszene des ersten Aktes, in der dämonischen Figur des Dr. Vigelius und in der die Fabel des Ganzen gleichnisartig einschließenden Ballade des Grafen vom „bleichen König“ im zweiten Akt. Es ist charakteristisch für Schreker, daß gerade diese Gestalten und Szenen ihm auch in der musikalischen Ausführung am besten gelungen sind, daß er sich überall, wo es galt, ein Leben hinter der sichtbaren Erscheinung zu künden, auf die tieferen Quellen seiner Künstlerschaft zurückfühlt, während die rein naturalistischen Episoden, mit denen alle drei Akte durchsetzt sind, etwas Belangloses haben und gelegentlich an das Rohe streifen.

Der Weg zur Symbolik, den Schreker bereits im „Fernen Klang“ beschritten hatte, führt weiter zum „Spielwerk“. Ist das Werk seiner Art nach der Gattung der Märchenopern zuzuzählen, so darf dabei doch nicht vergessen werden, daß Schreker durch die eigene Entwicklung vom „Fernen Klang“ aus notwendig dieser Gattung zugeführt werden mußte, sie also nicht einer Modeströmung folgend nachahmte, sondern hier in seinem eigenen Werden mit jener zusammentraf. Es ist daher auch kein beliebiger Stoff, der symbolisch gestaltet wird, sondern ein persönlich bedingter. Die leidende, ent-

stellte, zur Unheilstifterin entartete Schönheit, die rohe, tierische Kraft, unvermögend, das Göttliche des Sinnenzaubers zu fassen, die Sehnsucht des Erdgeschaffenen und Erdgebundenen nach der befreienden Schönheit, „das Schöpfungswunder in ewiger Erneuerung“, wie Schreker selbst es nennt, und endlich die Verklärung all des heiligen und unheiligen Geschehens durch die Dichtung — dies sind Vorstellungen und Ideen, die, in ihrer Konzeption jede Erinnerung an die naturalistischen Elemente des „Fernen Klangs“ vergessen machend, auf ein neues, für Schrekers spätere Entwicklung entscheidendes Gebiet führen. Es ist zwischen dem „Fernen Klang“ und dem „Spielwerk“ ein innerer Abstand gleich dem von „Rienzi“ zum „Holländer“ — womit kein Wert-, sondern ein Verhältnisvergleich ausgesprochen sein soll. Aber dieses Verhältnis ist genau das nämliche: dort ein üppiges, farbenrauschendes Werk, bei aller Selbständigkeit stark im Zeitlichen befangen, mit eindruckssicherem Theaterinstinkt in großlinigem Entwurf angelegt und jugendlich kraftvoll ausgeführt. Auf der anderen Seite eine plötzliche Abkehr von allem Gewalttätigen, eine Selbstbescheidung hinsichtlich des äußeren Effektes, eine unmittelbare Offenbarung tieferer seelischer Vorgänge, ein Finden des eigentlich künstlerisch Entwicklungsfähigen und für den späteren Weg Entscheidenden — dementsprechend ein äußerer Mißerfolg, eine Enttäuschung nach dem verheißungsvollen Anfangswerk. Ob es gelingen wird, das „Spielwerk“ durch die Rückwirkung späterer Erfolge noch dauernd für die Bühne zu gewinnen, bleibt abzuwarten. Sicher aber dürfte sein, daß dieses Werk für Schreker selbst eine in der Fülle der Motive zwar noch unklare, in ihrer Aufstellung und Zusammenfassung aber entscheidende Schaffensgrundlage bildet, aus deren allmählicher Sichtung und Einzelverarbeitung das Kommende herauswächst. Mit dem „Spielwerk“, das dem Klangwerden durch das Liebeswunder der Schönheit zudrängt, mit der schönen Prinzessin, die von der Höhe ihres

Schlosses voll Sehnsucht nach dem betörenden Klange des Spielwerks heruntersteigt und vernichtet wird — mit diesen beiden Symbolen hat Schreker dichterische Grundbegriffe ersonnen, deren neue Einkleidung und Verbindung in geklärter Anschaulichkeit seiner schöpferischen Phantasie die ihr gemäßen Aufgaben stellt.

Die „Gezeichneten" sind das erste Ergebnis der vom „Spielwerk" aus auf eigener Bahn fortschreitenden Entwicklung. Sie stehen zu dem vorangehenden Werk — wenn auch hier der nicht wertende, sondern nur das Verhältnis andeutende Vergleich zulässig ist — wie „Tannhäuser" zum „Holländer". Nach dem etwas einfarbig zurückhaltenden, noch ganz in die Anschauung des neugefundenen eigenen Ideenkreises versunkenen, bekenntnisartigen Zwischenwerk wieder der Durchbruch des elementaren Theatertriebes, des Willens zur Oper mit all ihren reichen, abwechslungsvollen szenischen Mitteln, der bunten Fülle der Erscheinungen, wie sie in dem Erstlingswerk gespielt hatten. Aber dies alles jetzt auf neuer, vom Konventionellen und von modischen Zeitströmungen freier, persönlicher Grundlage, wie das vorangehende Werk sie vorbereitet hat. Man sieht: die psychologische Wandlung, die vom „Spielwerk" zu den „Gezeichneten" führt, ist der Art nach die nämliche, die dem „Holländer" den „Tannhäuser" folgen ließ, so verschieden die beiden Schaffenden und ihre Werke an sich sein mögen. Die Parallele zwischen „Gezeichneten" und „Tannhäuser" ließe sich sogar noch weiterführen bis in die Einzelheiten des Stofflichen hinein. Indessen könnten gerade dadurch Mißverständnisse erweckt werden, und es kommt hier nur darauf an, die Ähnlichkeit der Entwicklungslinien zweier für die Opernbühne schaffender Künstler zu zeigen. Und wie sich bei Wagner nun der Erlösungsgedanke immer bewußter ausbreitet und zur leitenden Idee der musikalisch-dramatischen Konzeption wird, so bei Schreker die Idee des „Schöpfungswunders in ewiger Erneuerung" — die

Vereinigung von erdgeborenem Trieb und himmelsgeborener Schönheit zur höchsten Ekstase menschlichen Fühlens und — zum Untergang.

„Von einem Spielwerk kündet die Mär
Und einer Sehnsucht, die keiner begriff,
Und einer wundersüßen Prinzessin,
Die gerne im Glück gestorben wär'"

singt der Bursch im Spielwerk —

„Weiß nicht, wer da tiefer blickt von uns beiden,
Weiß nicht, was da höher zu werten ist,
Ein freudloses Leben, ein langsam Siechen
Oder ein Tod in Rausch und Verklärung,
In brünst'ger Umarmung ein selig Sterben"

sagt der von Carlotta begünstigte Tamare zu dem verlassenen Alviano in der Schlußszene der „Gezeichneten". Die Idee des Todes als der Folge höchster Beseligung, die Tragik der Einmaligkeit höchsten Glückes, seiner Unfähigkeit zum Weiterbestand in der Wirklichkeit beherrscht beide Werke, nur die Problemstellung im einzelnen wechselt. Im „Spielwerk" wird die kranke, der Schwermut verfallene Prinzessin durch eine hohe, reine Liebe geheilt und entsühnt, in den „Gezeichneten" ist es der Vertreter der sinnlichen, triebhaften Liebe, der Carlotta von dem auf Sympathie der Seelen gegründeten Bunde mit Alviano löst und sie sich zu eigen gewinnt. Verbunden ist diese poetische Grundidee in den „Gezeichneten" mit der Tragik des außergewöhnlichen, zum Zeichen seines Andersseins als häßlich dargestellten Menschen. Alviano sucht Schönheit, er schafft sie in seinen künstlerischen Phantasien und betet sie an, wo sie ihm aber in Wirklichkeit lebend entgegentritt, da fehlt ihm die Stärke des Triebes, um sie sich zu eigen zu machen. Und die dritte Verknüpfung bringt die Schönheit selbst, Carlotta. Ihre Sehnsucht zieht sie ursprünglich zu

Alviano, dessen geistige Größe sie erkennt. Aber auch sie ist dem Trieb untertan, die sinnliche Stärke Tamares bezwingt sie, mehr noch, wandelt sie um, daß sie sich Tamare nicht nur körperlich sondern auch seelisch zu eigen gibt und im Verlangen nach ihm stirbt.

* * *

Starke erotische Spannung erfüllt alle drei Werke Schrekers — dem Wesen nach die nämliche erotische Spannung, die wir bei allen großen musikdramatischen Schöpfernaturen: bei Mozart, bei Wagner finden. Nur durch dieses Mittel vermag eine ihrer Natur nach undramatische, gefühlmäßige Kunst wie die Musik wahrhaft dramatische Wirkungen zu erzielen. Der Geschlechterkampf wird stets den Kern musikdramatischer Gestaltungen bilden. Wer vermeint, ihn auszuschalten, ihn als vulgär oder erniedrigend ablehnen, und statt dessen die musikalische Dramatik mit psychologischen, ethischen oder sonstigen ideellen Aufgaben beladen zu dürfen, verkennt ihr ureigenes Wesen und führt sie auf Irrwege. Liebe bleibt für alle Zeiten das Urthema musikdramatischen Geschehens. Es gibt kein sichereres Zeichen für das einseitig Spekulative eines Werkes von der Art des „Palestrina", als daß sein Schöpfer glaubt, diese Grundmacht ausschalten zu können. Verschieden ist nur die Art, wie die dramatischen Musikgestalter das Erotische behandeln, wie sie von ihm das im sexuellen Trieb verwurzelte menschliche Gefühlsleben zur Höhe einer sittlichen Ordnung und Weltanschauung gebracht haben. Wir sehen bei dem größten musikalischen Charakter- und Gestaltenschöpfer, bei Mozart, von der „Entführung" über „Figaro", „Don Juan", „Cosi fan tutte" bis zur „Zauberflöte" die Darstellung des Liebestriebes in allen erdenkbaren Verkörperungen, nicht kritisch-problematisch erfaßt, sondern in naiver Bildnerfreude geschaffen, als Erscheinungswunder hingestellt. Aus der Mannigfaltigkeit dieser vom Geschlechtstrieb erfüllten Welt zieht Mozarts Musik ihre

tiefsten Anregungen. Es ist eine, man möchte sagen: heidnische Darstellung des menschlichen Urtriebes, frei vom Bewußtsein des Sündigen, ethisch ordnend nur nach dem Grade der subjektiven Reinheit des Gefühls, nach dem sittlichen Wert des menschlichen Charakters überhaupt, ohne der Naturgewalt als solcher aus dem christlichen Sündhaftigkeitsbewußtsein heraus mit peinlicher Fragestellung nahezutreten.

Dieses Bewußtsein der Sündhaftigkeit des Liebestriebes zeigt sich erst bei Wagner. Es wird hier durch die ihm entsprechende und es ergänzende Erlösungsidee zur eigentlichen Triebkraft dramatischen Geschehens. Bei Wagner herrscht nicht die Fülle der Gestalten, die Mannigfaltigkeit der Erscheinungen wie bei Mozart. Wir sehen im Gegenteil stets die mehr oder minder gleichen Typen, verschiedenartig individualisiert zwar, aber doch auf einen Grundton gestimmt. Es ist die außerpersönliche Idee der Liebesschuld und die ebenso außerpersönliche Idee der Liebeserlösung, die sich in wechselnden Bildungen offenbart. Sie hat ihren Ursprung in dem christlichen Gedanken der Sündhaftigkeit der Geschlechtsliebe, die nur durch das kirchliche Sakrament der Ehe entsühnt und geweiht werden kann. Dementsprechend baut sich Wagners sittliche Welt aus den Begriffen der Sünde durch die Geschlechtsliebe und der Heiligung durch ihre Überwindung. Nach dem Maßstab beider Grundbegriffe gestaltet er seine ethischen Wertungen. Mit beiden Begriffen operiert auch bewußt oder unbewußt seine Nachfolgerschaft. Es ist ihr bis jetzt nicht gelungen, Wagners romantisch christlicher Liebesauffassung eine andere entgegenzustellen, selbst die Extravaganzen der Straußschen Werke sind, so sehr sie die Entrüstung geistiger Mittelstandsleute herausgefordert haben, doch nichts anderes als an besonders exponiert gewählten Beispielen aufgezeigte Überspannungen der Wagnerschen Urtypen und gleich diesen an die Sündhaftigkeitsauffassung des Liebestriebes gebunden.

Schreker hebt diese moralische Wertung auf. Er zeigt den Geschlechtskampf nicht wie Mozart als Erscheinungsspiel, nicht wie Wagner vom Standpunkt christlicher Ethik aus — er zeigt ihn als tragisches Phänomen an sich. Solche Tragik muß um so schärfer zum Bewußtsein kommen, je höher die Individuen stehen, die von ihr betroffen werden. So sind die Typen Schrekers die bedeutendsten der Gattung: das schöpferische Genie als Repräsentant des Mannes, die liebende Schönheit als Vertreterin des Weibes. Zwischen beiden wirkt der Geschlechtstrieb in seiner Doppeldeutigkeit: als erotische, zur bestimmten Individualität hinstrebende Liebe und als wahllos nach der anderen Gattung verlangender Sexualtrieb. Man könnte diese Anschauungsart die wissenschaftlich erkenntnismäßige nennen. Fremd ist ihr der Begriff der Sünde und daher auch der der Erlösung. Schuld ist lediglich Unterdrückung oder Irreleitung des Triebes, Hingabe an die falsche Erscheinung. Aus den Verwirrungen, die sich daraus ergeben, aus dem Irren des Herzens und der Sinne gestaltet Schreker seine dramatischen Konflikte. Der junge Künstler im „Fernen Klang“ irrt, als er, im Widerstreit zwischen Liebe und Kunst, die Liebe opfert und der Chimäre des lockenden Klanges nachjagt, ohne zu wissen, daß erst die Vereinigung mit der Geliebten ihm jenes Phantom erreichbar macht. Die Prinzessin irrt, da sie sich dem schwachen Sohn des Meisters gibt, der sie in Niedrigkeit zieht, Carlotta irrt, die halb aus Mitleid, halb aus Bewunderungszwang Alviano ihre Liebe zu schenken glaubt, ehe sie die nur dunkel geahnte und gefürchtete zerstörende Macht der Liebe kennengelernt hat. In diesem Irren, hervorgerufen durch die sich so vielfältig überschneidenden bewegenden Mächte des Innern — nennen wir sie Intellekt, Ehrgeiz, Mitleid — liegt die Schuld, nicht aber in der Befolgung des Triebes. Dieser überwindet schließlich jede Hemmung, jedes Vorurteil, jede Zurückhaltung. Es gibt nichts Höheres, als ihm zu folgen, nach der Vereinigung mit dem einen,

schicksalbestimmten, ergänzenden Wesen zu streben. In dieser Vereinigung ersteht die neue Welt, der „ferne Klang“ ist nahe, das Spielwerk ertönt, die Melodie der Liebessehnsucht klingt in berauschender, sättigender Fülle, das Schöpfungswunder vollzieht, der Trieb erfüllt sich. Das Höchste der Gattung, zur äußersten Steigerung getrieben, zu schön, um so dauernd leben zu können, zu hoch erhoben, um in die vormalige vereinzelte Niedrigkeit zurückkehren zu können, ist dem Tode geweiht — ein Schicksal, wie es nur Auserwählten zuteil werden kann. Der Tod ist nicht Sühnung der Schuld, sondern Erfüllung, der Trieb ist nicht Sünde, sondern oberstes Gesetz, gegeben durch Naturgebot. In seiner Bewußtmachung liegt die Aufgabe, in den Irrungen, denen die des Triebes sich nur dunkel bewußte, leicht vom Wege gezogene Natur ausgesetzt ist, die Konfliktsmöglichkeit.

Am Maßstab der Ethik Wagners gemessen, mag solche Anschauung unsittlich und daher im tieferen Sinne unkünstlerisch scheinen. Aber sie ist nicht nach solchem Maßstab geschaffen, und dieser selbst bedeutet wohl für Wagner eine aus seiner Natur erwachsene Notwendigkeit, aber keine absolute Wahrheit. Trieb im Sinne Schrekers ist nicht nur Geschlechtsdrang. Er ist Erfüllung der eingeborenen tiefsten Kräfte des Wesens. Sie äußern sich naturgemäß im Liebesverlangen unmittelbar, für den Musikdramatiker am sinnfälligsten darstellbar und faßbar. Mancher mag sich von dieser Auffassung abgestoßen fühlen, in ihr eine Entgötterung der so idealisch scheinenden Liebesdarstellung Wagners erblicken. Dabei ist freilich nicht zu vergessen, daß auch Wagner seiner Elisabeth die vielleicht noch weit tiefer in seinem Blut wurzelnde Venus zur Seite gesetzt, daß er auf der Höhe seines Schaffens die rätselvoll unheimliche Gestalt der Kundry zum Leben erweckt hat. Wenn wir die christlich-ethische Wertung Wagners seinen eigenen Erscheinungen gegenüber einen Augenblick zu vergessen suchen, so spricht aus ihnen manches, was wohl eine Brücke zu den Ge-

stalten Schrekers bilden könnte, und diesen als dramatisches Element vielleicht tiefinnerst mehr verwandt ist als den asketischen Weltanschauungstheorien, die eine spekulative „Schule“ daraus gezogen hat.

Ein solcher Vergleich könnte allerdings nur unter starken Einschränkungen durchgeführt werden, denn schließlich sind die Gestalten eines Dramatikers in ihren Grundzügen bedingt durch die leitenden Ideen seines Schaffens, und diese weichen bei Schreker erheblich von Wagner ab. Daraus ergibt sich für ihn die Aufstellung einer neuen Typenreihe, deren allgemeiner Erscheinungswert und individuelle Gestaltung den gekennzeichneten inneren Bewegungskräften entspricht. Der Typus des „Helden“ fehlt bei ihm, ebenso die der sittlichen Grundanschauung Wagners entsprechende Gegenüberstellung guter und böser Charaktere oder Prinzipe. Diese Art moralischer Wertung schon in der Anlage der Gestalten ist Schreker fremd. Es gibt bei ihm Elementarwesen, die, von einem Triebe beherrscht, diesem bedingungslos folgen, und es gibt Mischwesen. Sie sind entweder zu schwach, um sich zu einem klar erfaßten Triebe durchzuringen, und gehen so an dem Widerstreit des eigenen Wesens zugrunde, oder sie arbeiten sich im Laufe der Entwicklung über Hemmungen hinweg zur Einheit des Fühlens und Denkens empor. Es gibt also nicht Gute und Böse, es gibt nur Starke und Schwache, oder Freie und Unfreie, wobei die Begriffe stark und frei im Sinne des eingeborenen Naturgesetzes zu verstehen sind. Eine Erscheinung ist um so wertvoller, je reichere Mischungen sie in sich trägt, je stärkere Hemmungen sich dem Triebe entgegenstellen, je mannigfaltigere seelische Komplikationsmöglichkeiten sich daraus ergeben. Ungemischte Triebnaturen sind auch bei Schreker die niedrigst Stehenden: Wolf im „Spielwerk“, dann die farbenreichere Ausführung dieser nur skizzierten Figur: der schöne, wilde, verführerische Graf Tamare in den „Gezeichneten“. Beide wirken zerstörend, weil ihr

„Trieb" nur fesselloses Ausströmen einer Elementargewalt ist. Wolf, von Schreker selbst als Sinnbild der rohen, erdhaften, tierischen Kraft bezeichnet, schleudert die Brandfackel in das Spielwerk, ohne dadurch, wie er gehofft, die Prinzessin zu gewinnen, Tamare erringt Carlotta und wird erschlagen. Beide sind für die Handlung, in der sie stehen, gleichsam nur Mittel zum Zweck, das chemische Element, das, unter die seelische Mischung der anderen Erscheinungen geworfen, hier die Zersetzung bewirkt.

Von diesen anderen sind in Schrekers beiden ersten Werken die Männer ziemlich primitiv gezeichnet. Soweit sich hier Ansätze zu einer reicheren Entwicklung zeigen, sind sie nicht ausgeführt. So beim Fritz des „Fernen Klanges", beim Bursch des „Spielwerks", deren lockere, von Reminiszenzen verschiedenster Art beeinflußte Gestaltung nicht über das konventionelle Opernmaß hinausgeht. Das gleiche gilt von dem Meister Florian im „Spielwerk", während die Nebenfiguren namentlich im „Fernen Klang", besonders der Vigelius, sowie der Graf und der Chevalier schärfer und lebendiger erfaßt sind. Auch in dieser Beziehung stellen die „Gezeichneten" einen außerordentlichen Fortschritt dar. Nicht nur die Nebenfiguren: der klug berechnende Menschen- und Frauenkenner Herzog Adorno, der bürgerlich ehrenhafte Podesta, der Bandit Pietro und die geschwätzige, lüsterne Martuccia sind mit knappen, aber eindringlichen Strichen gezeichnet — vor allem ist Tamares Widerpart, der häßliche, schönheitsuchende Alviano, hier zu einer Gestalt voll eigener Schicksalsgesetze geworden. Alvianos Tragik ruht in der Unfreiheit seines Wesens.

> Allzu herb gezeichnet vom Schicksal,
> wardst du flügellahm, unfrei,
> verzagt

sagt Tamare. Alviano vermag es nicht zu fassen, daß auch ihm der tiefersehnte Genuß der Schönheit beschieden sei. Er bleibt

anbetend in der Ferne, weil ihm vor der Zerstörung des Traumbildes bangt. Er begreift nicht, daß diese Zerstörung, zu der es ihm an Kraft gebricht, Naturnotwendigkeit ist. Er ist der Mensch, der wohl das Glück der Liebe dankbar genießt, aber nicht zur Neugeburt durch sie gelangt, der nicht das Todesverlangen empfindet, weil er nicht bis zum höchsten Rausch gelangt — der Mensch, den auch das erschütterndste Ereignis nicht dazu bringt, alle inneren Hemmungen zu überwinden und ganz Natur zu werden. An dieser Unmöglichkeit des Hinausgelangens über sich selbst, des inneren Freiwerdens geht Alviano zugrunde. Er bleibt schwach, auch in der Ekstase. Der Intellekt, das Bewußtsein bändigt bei ihm stets den Trieb, der, von jeher scheu und unterdrückt, gleichsam verstümmelt worden ist und sich nicht mehr zur Höhe einer bestimmenden Gewalt zu erheben vermag. In dieser naturbedingten, seelischen Katastrophe Alvianos hat Schreker ein rein tragisches Schicksal gestaltet. Alviano müßte untergehen, auch wenn Carlotta ihm treu bliebe und Tamare seine Bahn nicht kreuzte. Daß er selbst jenen verhängnisvollen Sinnenzauber ersonnen hat, dem Carlotta erliegt, erhöht wohl die Tragik seines Geschicks, aber bedingt sie nicht — er ist auch hier der Mann, von dem Tamare sagt:

> Für deinesgleichen lebt
> nur in Träumen die kostbare
> Blume, doch blüht sie grell und
> verlockend am Tage dünkt's euch
> Traum, Trugbild, nächtlicher Spuk.

Alvianos Schuld ist seine Schwäche, nicht seine Sünde. Sünder ist er ebenso wie seine adligen Freunde, wennschon er ihre Ausschweifungen nicht mitgemacht hat. In ihm ist das Verlangen nach der Sünde, nur die Kraft zu ihr fehlt. Trieb wagt nicht, Trieb zu sein. Darauf zielt Tamares, Alviano mit Carlotta vergleichende Äußerung:

„Größer als du schuf sie sich frei."

Carlotta ist im Gegensatz zu Alviano die Gestalt, die sich zum Bewußtsein ihrer reinen Natur hindurchringt. Über geistige Interessen, über Regungen des Mitleids, über Forderungen der Treue hinweg folgt sie dem höchsten Gebot ihres Wesens. Es bestimmt sie, die schönste Frau, zur Vereinigung mit dem kraftvollsten Mann. Daß dieser, Tamare, nicht zugleich auch den Geist Alvianos hat, könnte man als tragisch im Schicksal Carlottas ansehen, wenn es nicht anderseits darauf ankäme, das Nebensächliche gerade der rein geistigen Bindungen gegenüber der Macht des in unbewußter Tiefe schlummernden Naturtriebes darzutun. Tamare, die Elementarerscheinung, weckt das Elementare auch in Carlotta. Diese Wandlung der Frauenpsyche ist der eigentliche seelische Angelpunkt in Schrekers musikdramatischem Schaffen überhaupt. Die Tragik seiner Männer ist die des ungelösten Widerstreits zwischen Naturgebot und Genialität. Die Tragik seiner Frauen ist die des Geschlechtswesens, das über alle durch Begabung, Erziehung, intellektuelle Neigungen geschaffenen Voraussetzungen hinweg seiner geschlechtlichen Urbestimmung verfällt. Schrekers Männer sind Schöpfer: Fritz, der Bursch, Alviano, genialische Naturen, vom Schaffensdrang erfüllt. Seine Frauen: Grete, die Prinzessin, Carlotta sind zwiespältige Erscheinungen, zwei Gewalten untertan: der Persönlichkeit des Geliebten, der allgemeinen Naturbestimmung des Weibes. Schrekers Männer sind gedacht als Individualitäten, seine Frauen als Gattungswesen. Damit gelangt man zu der philosophischen Grundanschauung, die Schrekers Art des künstlerischen Schauens entspricht. Sie hat in der Philosophie Otto Weiningers ihre klarste begriffliche Formulierung gefunden. Man könnte sagen: Schrekers Männer — die als genial gedachten, nicht die als Vertreter des Elementartriebes erscheinenden — entwickeln sich im Laufe der Handlung vom allgemeinen Typus zur immer schärfer sich abhebenden Persönlichkeit. Alvianos, des künstlerisch reichst Angelegten, Schwäche ist im Grunde nur sein

Unvermögen, die Grenzen seines Individualvermögens zu überspringen. Im Gegensatz dazu erscheinen die Frauen von vornherein individuell scharf profiliert, und ihre Entwicklung geht vom Besonderen ins Allgemeine des Geschlechtswesens. Diese Entwicklung wird bestimmt durch einen ins Mystische übergreifenden Umwandlungsprozeß. Er weckt in einer anscheinend ganz klar und lebendig bezeichneten Natur Kräfte, deren Dasein vorher nicht erahnt wurde. Ihr Eingreifen hat eine völlige psychische Wandlung des Charakters zur Folge. Solche Wandlung vollzieht sich bei der Grete des „Fernen Klanges“, als sie, zum Sterben bereit, durch die Schwüle der Sommernacht und die Sehnsucht nach dem Geliebten verleitet wird, der Kupplerin zu folgen. Solche Wandlung hat sich in der Prinzessin vollzogen, als sie sich Wolf versprach, durch solche Wandlung wird die spröde, spöttisch zurückhaltende Carlotta zur verlangenden Bacchantin und verfällt dem wilden Tamare.

* * *

In dieser seelischen Neugeburt, in dieser naturgewaltigen Umschaffung der weiblichen Persönlichkeit durch das mysteriöse Erlebnis des Gattungstriebes liegt der musikalisch-dramatische Kern der Werke Schrekers. Man muß sich dessen bewußt werden, ohne jedoch von dieser Seite her die Gefühlswelt Schrekers auf ihre letzten Antriebe zurückführen zu wollen. Diese liegen nur in der Musik, sie ergeben sich als Folge einer besonderen Art musikalischen Empfindungsvermögens, das sich freilich an außermusikalischen Erscheinungen leichter nachweisen und erfassen läßt als an der begrifflich schwer zugänglichen Musik selbst. Musikalische Gesichte besonderer Art sich szenisch auswirken zu lassen — aus diesem Drange erst erwachsen Handlung, Gestalten und die sie verbindenden Ideen. Wenn sie nicht jeglichen Widerspruchs in sich selbst bar erscheinen, wenn die Erklärung nicht stets zulangt und nicht jede Frage löst, so ist zu bedenken, daß

es sich bei alledem nur um äußerste begriffliche Ausstrahlungen von etwas Überbegrifflichem handelt. Sie sind nicht Selbstzweck sondern nur andeutender Hinweis, mittelbare Kundgebung der schöpferischen musikalischen Phantasie. Der Musiker Schreker schafft sie sich, um seine Musik ausstrahlen lassen zu können. Er ist nicht Philosoph, er predigt nicht Ideen und Erkenntnisse — ihm liegt überhaupt im Gegensatz zu Wagner alles Lehrhafte, Streitbare, Eifernde fern. Er macht nur Musik. Diese Musik aber bedarf solcher begrifflichen Problemstellung, wie Schrekers Stoffe und Gestalten sie zeigen, um zum Tönen zu gelangen.

Der Klang als Grundlage von Schrekers Dramatik überhaupt ist die Grundlage auch seiner Tonsprache im einzelnen. Man könnte sagen: der musikalische Vorgang der Schrekerschen Dramatik ist die allmähliche Zusammenziehung und Verfestigung einer anfangs nur in zarten Andeutungen erfaßten Klangerscheinung, eine Zusammenziehung und Verfestigung, die eben durch die dramatische Reibung der einzelnen Handlungselemente bewirkt wird. Und eben jenes Gefühlsgebiet der seelischen Metamorphose, wie Schrekers Dramatik es umschließt, mit ihrer Lehre von der Unwissenheit des Menschen von den tiefsten bestimmenden Kräften seines Wesens findet ihren entsprechenden musikalischen Ausdruck in den akustischen Erscheinungen des Klanglebens. Wagners Figuren sind Willensgestaltungen von klar erkennbaren Umrissen, bewegt von logisch formulierbaren Gesetzen der Psychologie. Es ergibt sich daraus die besondere Art der musikalischen Faktur, die zur Durchbildung des motivisch aufs zarteste verästelten sinfonischen Orchesters, zur musikalischen Aufdeckung der Bewußtseinsvorgänge, zur Abrollung eines klar überschaubaren und verdeutlichten seelischen Handlungskomplexes führt. Es war die innerhalb des idealistischen Wirkungsgebietes durchaus naturalistische, der vervollkommneten Illusion zustrebende Anschauungsart Wagners, die ihn von dem lyrischen

Operntypus hinweg dem Muster des Wort-Tondramas als der Vereinigung sprachlich begriffsmäßiger und musikalisch gefühlsmäßiger Dramatik zuführte.

Schreker greift demgegenüber wieder auf den früheren Operntypus zurück. Die psychologische Gesetzmäßigkeit des Geschehens und die daraus sich ergebende künstlerische Darstellungsweise und ästhetische Gestaltungsart kommt für ihn nicht in Betracht. Der Kern seines dramatischen Vorgangs bezieht sich auf außerhalb des begriffsmäßig Faßbaren liegende Vorgänge, weist auf unbegreifbare Untergründe des Gefühlslebens. Dementsprechend überwiegt bei ihm die lyrische Gestaltungsart, die in breiten melodischen Gefühlswellen ausströmt. Diese Melodik zeigt in der Art ihres Baues, ihrer physiognomischen Formung mehr Hinneigung zu dem kantabilen Stil der neuromanischen Oper als zu der motivisch-thematischen Prägungsart Wagners. Es ist überhaupt in dem Klangmusiker Schreker eine deutliche Reaktion gegenüber dem auch im stärksten Farbenrausch streng konturell empfindenden Wagner zu erkennen. Drängt dieser stets zur Plastik der musikalischen Begriffselemente, zum Ergründen der Gefühlsvorgänge im motivischen Geschehen, so widerstrebt dem Schreker. Das Irrationale des Gefühls bleibt bei ihm bestimmend auch für die musikalische Faktur. Dem Wagnerschen Drang zur Plastik entspricht bei Schreker das Verlangen nach Auflösung in den farbigen Schimmer des körperlosen Luftbildes. So ergibt sich die Annäherung an die gleichfalls der phantastischen Weite unkontrollierbarer Gefühlsverknüpfungen zustrebende jungfranzösische Oper mit ihrem Reichtum unwägbarer harmonischer Zwischenstufen, den zarten verschwimmenden Lichtbrechungen ihrer feinste Sinnesreizungen spiegelnden Klangmischungen, ihrer aus der instrumentalen und vokalen Farbe geborenen Melodik.

Hier ist eines der Elemente, aus dem Schrekers musikalische Phantasie sich nährt, aber es ist nicht das einzige, bestimmende,

und bleibt nicht abhängig von den Quellen, aus denen es schöpft. Eine den Vorbildern fremde, starke, glühende Sinnlichkeit und ein gelegentlich bis zur Wildheit ausbrechendes Temperament geben Schreker eine physische Kraft, die in der ästhetischen Klangsymbolik eines Debussy kein Genügen findet. Sie drängen zu starken, explosiven, melodischen Entladungen, zu architektonischen Zusammenfassungen, wie sie der Art nach die alte Oper geschaffen hatte, und wie sie nun unter Weiterführung der Anregungen jungromanischer Kunst in neuer, individuell bedingter Typisierung wieder erscheinen. Der zweite Akt des „Fernen Klanges", der dritte der „Gezeichneten" sind solche die alte Opernszenen erneuernden Gestaltungen. In beiden Fällen ein szenischer Vorwurf voll spannender, die Phantasie ins Ungemessene, Wilde treibender farbenreicher Erscheinungen. In beiden Fällen künstlerische Bändigung durch eine starke, in großen Gliederungen aufbauende architektonische Kraft. Sie löst sich wiederum in zahlreiche leuchtende Bilder, läßt sie aber nicht zerfließen, sondern faßt sie im lebendigen Rhythmus der inneren Gefühlsbewegung zusammen. Die „Gezeichneten" bedeuten auch hier eine erhebliche Steigerung gegenüber dem Erstlingswerk. Die in meisterlicher Kürze angelegte Exposition des dritten Aktes mit ihrem lückenlos ineinandergreifenden Episodenwerk, dann die in unaufhaltsamer Folge sich aufbauende Steigerung, von Carlottas sirenenartigem Nachtgesang über große chorische Entwicklung zum orgiastischen Maskentaumel und zu dem in süßer Melodik ausklingenden Zwiegesang Carlotta-Tamare führend — dann die unterbrechende, in ihrer absichtlich konventionellen Haltung innerlich etwas entspannende, nur durch Alvianos Klanghalluzinationen dem Vorangehenden organisch verbundene Gerichtsszene, und schließlich der durch seine verhaltene Lyrik erschütternde Epilog in der Grotte: das ist musikalische Gestaltungskunst großen Stils ohne pseudoheroische Gebärde, ohne vernünftelnd psychologi-

sierende Auseinanderlegung der Motive — eine gewaltig anbrausende, sich überstürzende und in sich zurückebbende musikalische Gefühlswelle. Drama und szenische Erscheinung ist nur ein Gleichnis, an dem der innere Rhythmus eines musikalischen Geschehens zur Aussprache gelangt.

Schrekers musikalische Gestaltungskunst zeigt sich beim ersten Anblick am auffallendsten in diesen szenischen Erscheinungen äußerlich blendender Art. Sie sind die unmittelbar wirkungsvollsten Teile seines Werkes. Sie packen den Zuschauer mit hemmungsloser Wucht. Ganz in der Art der alten Oper zwingen sie ihm durch die berauschende Zusammenwirkung üppiger Theatereffekte und musikalischer Suggestion jene Hypnose auf, in deren Erzeugung die ästhetische Berechtigung der vom Standpunkt nüchterner Verstandeskritik aus so anfechtbar scheinenden und vielfach mit Unrecht angefochtenen Oper überhaupt liegt. Daß Schreker diese Gattung szenisch-musikalischer Kunst meistert, daß er sie aus innerer Kraft heraus neu zu erwecken vermocht hat, darin liegt der Nachweis seiner Sendung für die Opernbühne der Gegenwart. Diese bedarf des Ausweges aus der spekulativen Dramatik, die sie auf ihr wesensfremde Gebiete führt. Sie bedarf auch des Schutzes gegen eine auf irrigen Voraussetzungen ruhende literarische Veredlung, die im Einzelfall dank geistreicher musikalischer Auskleidung wohl zu annehmbaren und zeitweise auch erfolgreichen Ergebnissen führt, als Ganzes im ästhetischen Sinne aber ein Mißverstehen der Bestimmung der Oper bedeutet. Wir können dieser Kunstgattung weder ideell zu hohe noch theatralisch zu niedrige Ziele stellen, noch können wir uns damit begnügen, sie nur als literarisch einwandfreien Vorwand zum szenischen Musizieren anzusehen. In dem Augenblick, wo wir erkennen, daß alle drei Formulierungen nur spekulative oder ästhetisierende Einseitigkeiten sind, beruhend auf einer falschen, einseitigen Überspannung des dramatischen Prinzips, in diesem Augenblick

verschwindet auch das nur scheinbar Paradoxe des Operngenres. Wir erkennen in der dramatischen Opernszene keine auf Gewaltsamkeiten irgendwelcher Art beruhende Mischgattung. Wir sehen in ihr eine Kunsterscheinung von eigener, in sich geschlossener Bedeutung, eine Gattung, die uns gewiß nicht zu den letzten Höhen und Tiefen vernunftmäßigen Erkennens führt, uns dafür aber die Sinnlichkeit des Gefühlserlebens in höchstem Maße nahebringt. Schöpfungen wie der zweite Akt des „Fernen Klanges“, in ähnlicher Art des „Spielwerks“, und vor allem der dritte Akt der „Gezeichneten“ sind neue eigene Formulierungen des alten ästhetischen Grundbegriffs der „Oper“ aus den Anschauungen und Bedürfnissen einer kommenden Zeit.

* * *

Die Oper ist indessen nicht nur theatralische Massenerscheinung und -wirkung, wie überhaupt unsere Geringschätzung des „Opernhaften“ als etwas im Grunde Minderwertigen Folge einer falschen Erziehung und ungerechten moralästhetischen Wertung ist. Die Oper als lyrisch-szenische Kunstgattung birgt auch die Möglichkeit monodramatischer Wirkungen besonderer Art, und diese finden sich ebenfalls bei Schreker zu neuer Bedeutung entwickelt. Hier namentlich verdichtet sich sein Klangempfinden zu einem melodischen und harmonischen Erscheinungsreichtum, der gelegentlich laut werdende Klagen über geringe Erfindungskraft unverständlich macht. Schon der „Ferne Klang“ und das „Spielwerk“ hatten Schrekers bedeutende melodische Phantasie erwiesen, wenn auch hier dem unvorbereiteten Hörer der koloristische Reiz, sowohl in instrumentaler als in harmonischer Beziehung, überwiegend scheinen mochte. Die schärfere Individualisierung der „Gezeichneten“ aber hat in Schreker eine melodische Darstellungsgabe zur Reife gebracht, deren lyrische Zartheit und Süße den Vergleich mit den melodisch reichsten Erzeugnissen der

Musizieroper nicht nur nicht zu scheuen braucht, sondern selbst den erfolgreichsten Werken dieser Art überlegen ist. Freilich handelt es sich nicht um eine konventionelle sinfonische oder Liedmelodik, sondern um szenische Melodik, eine Melodik also, die den Duft und Farbenreiz des Bühnenbildes in sich eingesogen hat und spiegelt. Sie läuft nicht der darstellerischen Gebärde nach, sie nährt sich nicht am Wort: sie entspringt der Gefühlssituation und gibt dieser in so anschmiegsamer, zwingend überzeugender Fassung lyrische Gestalt, daß nur ein nach konventionellen Normen verlangendes Ohr dann vorbeihören kann.

Das Zwiegespräch Carlottas mit Alviano im ersten Akt, die Szene in Carlottas Atelier sind erfüllt von solchen Lyrismen zartester Art, melodischen Erscheinungen von einer üppigen Fülle linearen Bewegungsreichtums und intimer, innerlich empfundener Klangreize. Im Vorspiel finden sich diese gefühlsmäßigen Hauptmomente des Werkes vereinigt zu einem Ganzen von reinstem melodischen Schmelz in meisterlicher Rundung. Eine Eingebung besonderer Art innerhalb des Werkes ist die Schlußszene in der Grotte, eine Mischung von Sprechton und lyrischer Deklamation mit verhüllter, fast ängstlich unter dem Hochdruck der dramatischen Situation verschleierter, tief wehmutsvoller Melodik, bei Carlottas Erwachen für Augenblicke in sinnlich süße Klänge übergehend, dann mit Alvianos Wahnsinnsausbruch ganz im unbegleiteten Sprechton versandend, bis das Orchester den lyrischen Epilog spricht. Die Kunst, mit der hier die handlungerläuternde Auseinandersetzung Alvianos und Tamares in klingende Musik übersetzt wird, so daß ihr logisch-dialektischer Zweck kaum erkannt und das Ganze als Ausschwingung einer ungeheuren, vernichtenden Erregung empfunden wird, ist die bisher vielleicht höchste Leistung Schrekers.

Im Zusammenhang mit Schrekers besonderer Art der szenischen, auf der gefühlsmäßigen Erfassung szenischen Geschehens be-

ruhenden Melodik steht auch seine musikalische Charakterzeichnung. Sie ist nicht motivisch konstruktiver Art, sucht nicht den Charakter aus der Zusammentragung und Verflechtung psychologischer Einzelzüge musikalisch darzustellen. Sie ist Spiegelung des Gefühlsimpulses, der die dramatische Funktion dieses Charakters bestimmt. Sie gibt ihn also nicht in plastischer Rundung, sondern nur in dieser einen, der Bühne zugewandten Tönung. Es fehlt daher die verwirrende Anzahl von Motiven, die in der Oper seit Wagner einen Charakter in allen erdenkbaren Entwicklungsphasen beschreiben. Ein Motiv gibt das ganze Bild. Eine Erscheinung wie Tamare z. B. ließe die verschiedenartigsten Deutungen zu: Tamare ist stolz, hochfahrend, gewalttätig, dabei schön, sinnlich, tapfer — mit allen guten und bösen Eigenschaften der italienischen Renaissanceritterschaft ausgestattet. Von alledem braucht Schreker nur die lebhafte, jeden Widerstand brechende gewalttätige Sinnlichkeit — was Tamare sonst ist, kommt für das Drama nicht in Betracht oder wird in kurz hingeworfenen Wendungen des Dialogs ausgesprochen. Die Sinnlichkeit Tamares aber wird gekennzeichnet durch eine breitgeschwungene italienisierende Gesangsmelodie von üppigem Bau, schön und schwungvoll im Wurf, in breiter Periodisierung dahinrollend, keine motivische Abbreviatur sondern eine starke Melodiewelle. Sie kehrt im Laufe des Werkes wieder, sobald Tamares Leidenschaft in die Handlung eingreift, bleibt dabei aber stets in ihrem drängend wogenden Sechsachtel-Rhythmus und seiner melodischen Physiognomie erhalten, erfährt also keine sinfonisch agierende Durcharbeitung, sondern wird mehr im lyrischen Sinne des Erinnerungsthemas verwendet.

Ähnliches gilt von einem anderen Grundmotiv des Werkes: Alvianos Elendsmotiv, das seine Prägung durch den jähen Wechsel von der Dur- zur Mollterz erhält, gleichsam Alvianos innere Unbeständigkeit, sein schwankendes Selbstvertrauen spiegelnd. Hier

ist im Gegensatz zur Tamare-Melodie motivisch eintaktige Fassung und auch gelegentliche „Verarbeitung“ in rhythmischer Verkürzung oder Vergrößerung. Aber über diese nächstliegenden Arten der Umwandlung gelangt auch dieses Motiv nicht hinaus, ebensowenig wie die übrigen mehr oder minder bedeutsam hervortretenden motivischen Bildungen: das Motiv der Carlottas Herz umspannenden und erdrückenden Todeshand, das des „Liebesopfers“, das der „Grotte“ und vor allem die von tiefem Aufschwung getragenen Liebesthemen Carlottas und Alvianos. Sie alle nebst manchen ergänzenden Nebenmotiven wahren wohl ihre Bedeutung innerhalb des Werkes, aber eine Entwicklung erfahren sie nicht. Sie sind gewissermaßen psychische Grundfakta, aus derem Zusammentreffen ein Drama erwachsen kann, ohne daß sie selbst dadurch beeinflußt oder in ihrer Elementarerscheinung verändert werden. Schreker übernimmt hier manches aus der Technik Wagners, doch führt er es in anderer, selbständiger Art weiter.

Bemerkenswert ist, daß Carlotta, die Veränderliche, deren Wesen dauernd in Fluß bleibt, weder durch Thema noch Motiv gekennzeichnet ist. Wohl finden sich viele unmittelbar mit ihr im Zusammenhang stehende und auf sie weisende Motive, aber es ist keines, das sie im eigentlichen Sinne persönlich charakterisiert — Carlottas Natur ist musikalisch nicht symbolisierbar, weil sie sich nicht auf eine gefühlsmäßige Formel bringen läßt. Ihr Wesen ist ein anderes, je nach der Art dessen, mit dem sie spricht. Das Motiv aber kommt für Schreker nur dann in Betracht, wenn es die kürzeste Zusammenfassung des Gefühlswertes einer Erscheinung darstellt. Die Vorenthaltung eines eigentlichen Carlotta-Motives bedeutet im übrigen nicht im mindesten eine musikalische Verkürzung dieser Partie. Sie ist im Gegenteil die reichste von allen bisherigen Schrekerschen Gestalten, gesanglich mit der enthusiastisch schwungvollen Sonnenaufgangsschilderung, der von

unheimlichen Ahnungen umwitterten Erzählung von den Händen, der in zarteste Klangreize gehüllten Liebesszene des zweiten und dann dem orgiastischen Nachtgesang des Schlußaktes so vielseitig ausgestaltet, wie noch keine der Schrekerschen Figuren.

Ist hier ebenso wie bei der Gestalt des Tamare das Gesangliche als Kunstmittel bewußt in Anwendung gebracht, so bleibt die Partie des Alviano fast durchweg im deklamatorischen Stil, der indessen von einer außerordentlichen Sensibilität erfüllt ist. Sie steigert sich in den Einzelgesängen, wie der Erzählung: „Es gab Frühlingsnächte" im ersten und dann namentlich in der Gerichtsszene des dritten Aktes zu faszinierender Intensität des sprachmusikalischen Ausdrucks, um dann in dem ergreifenden Gesang: „Höre du, es könnte wohl sein, daß sie nicht mehr erwachte", sich zu gleichsam verhalten schluchzender Melodik zu wandeln. Daß Schreker bei Alvianos Wahnsinnsausbruch am Schluß das Orchester auf längere Zeit völlig schweigen, die Gesangstimme zunächst in tonlose, punktierte Deklamation verfallen und erst ganz allmählich sich wieder in musikalische Tonlage finden läßt, war gewiß die einfachste Lösung dieser szenischen Aufgabe. Sie war aber auch die gewagteste, denn die Situation ist hier zu einer Gefühlshochspannung gediehen, die einen gefährlichen Umschlag leicht möglich scheinen ließ, ihn auch bei der leisesten Verfehlung des richtigen Tones hätte bringen können. Indessen — darin zeigt sich das Genie, daß es solche Aufgaben meistert. Wer einer Aufführung des Werkes beigewohnt hat, weiß, daß die Wirkung der Schlußszene des irr hinwegtaumelnden Alviano ein Bühneneindruck von unheimlicher Dämonie ist.

* * *

Gegenüber diesen drei Hauptcharakteren treten die übrigen Figuren erheblich zurück. Immerhin sind die Erscheinungen des zweiten Kreises: der Podesta, der Herzog, das Dienerpaar Pietro

und Martuccia auch musikalisch individuell erfaßt, während die dritte Gruppe der Füllfiguren hauptsächlich Ensemblezwecken dient. Auch hier finden sich neben dem großen, üppig mit Episodenwerk durchflochtenen Maskenensemble des dritten Aktes so glücklich geformte Einzelheiten wie das kühn geführte Männersextett im ersten Akt, in dem die Ensemblelust der alten Oper zu neuem, klingendem Leben erwacht. Wenn man an all diesen Einzelheiten sieht, zu welch lebendiger Kraft die als Urphänomen des Schrekerschen Schaffens erkannte, scheinbar molluskenhafte Klangvision sich bei dramatischer Durchdringung entfaltet, wie sie sich in Einzelerscheinungen von kaum übersehbarer Fülle auseinanderlegt, so bekommt man auch eine Vorstellung von dem Wesentlichen der Orchesterbehandlung Schrekers. Sie ist keinesfalls mit der landläufigen Redensart von „kühnen Klangkombinationen“ und ähnlichem zu erledigen, obschon sie, äußerlich besehen, naturgemäß alle heut verfügbaren Mittel des orchestralen Apparates aufruft. Sie weicht dabei aber ebenso von der hergebrachten, auf Wagner fußenden Technik des instrumentalen Ausdrucks ab, wie die Tonsprache Schrekers überhaupt auf dem Fundament einer anderen Gefühls- und Vorstellungsart ruht. Wer die Klavierauszüge Schrekerscher Werke ansieht, erkennt die Art der Orchestersprache sofort aus der Unmöglicheit, die Musik auf dem Klavier auch nur andeutend zum Klingen zu bringen. Nicht wegen technischer Schwierigkeiten, sondern weil auch die unscheinbare Phrase in so hohem Maße orchestral empfunden ist, daß jeder Versuch, sie auf dem Klavier nachzuahmen, der Realisierung spottet. Es ist nichts Instrumentiertes an dieser Musik, Farbe und Linie sind in eines verschmolzen und lassen sich nicht voneinander lösen. Und doch verschwimmen diese Farben nicht in ein mehr oder minder willkürlich verriebenes Klanggemengsel, sondern es herrscht eine bis ins einzelne sorgsam durchgeführte Individualisierung der Klänge. Schreker ist in erster Linie Melo-

diker. Nicht die harmonisch bedingte, zu kadenzierender Periodisierung strebende, sondern die freiströmende, horizontal fließende Melodie ist der Ausgang seiner Gestaltung. Seine Harmonik ist erst das Ergebnis sich verflechtender melodischer Linien. Wir erkennen hier Äußerungen des nämlichen melodischen Stiles, wie er schon bei Mahler, stärker und bis zur brüskierenden Absichtlichkeit gesteigert bei Schönberg hervortritt: eines wesentlich horizontal gerichteten Melodieempfindens, das der gewohnten Scheinpolyphonie harmonisch einander bedingender Stimmen die Zusammenfassung in sich selbständiger melodischer Linien entgegenstellt. Dementsprechend gibt es bei Schreker keine Füllstimmen, keine stützenden, harmonisch oder linear nur zur Deckung oder Klangstärkung bestimmten, im Grunde nicht unbedingt erforderlichen Parallelen. Dieses Orchester ist bis ins Kleinste hinein trotz des äußerlich großen Aufgebots solistisch behandelt. Das sinfonische Prinzip ist auch hier durchbrochen, ein Kammerorchester von genau abgewogener Individualisierung bildet sich, die harmonisch-dynamische Wirkung ist nicht mehr leitend und gestaltend, sie ist gleichsam zufälliges Ergebnis des Zusammentreffens der Klangindividualitäten, die nicht ihrem materiellen, sondern ihrem symbolischen Charakter nach eingesetzt werden.

Symbolischen Ursprungs ist auch das Fernorchester, das Schreker in allen drei Werken beansprucht. Im „Fernen Klang“ für die Zigeunerkapelle des zweiten Aktes, deren „traurig wilde“ Weise bei dem Wiedererscheinen Fritzens das Zusammentreffen der beiden einander Fremdgewordenen tragisch untermalt, im „Spielwerk“ beim Erklingen der Melodie des Burschen, in den „Gezeichneten“ als Lockruf der Grotte. Immer ist dieses Fernorchester anderes als eine Häufung instrumentaler Mittel. Es symbolisiert das schicksalhafte Eingreifen übersinnlicher Gewalten, Traumwelt und Wirklichkeit treffen zusammen. In dieser hier zu äußerster Sinnfälligkeit gebrachten Symbolik des Klanges doku-

mentiert sich der Grundzug von Schrekers Dramatik, die Gegenüberstellung der beiden bestimmenden Gewalten, aus deren Verflechtung er seine tragischen Probleme schöpft und seine Gestalten erwachsen läßt. „‚Der Meister' oder ‚Gott' oder die ‚Natur'", schreibt er im Vorwort zum „Spielwerk", „haben in des Menschen Brust etwas Geheimnisvolles gelegt, etwas seltsam Vibrierendes, gleichsam Tönendes, das in geisternden Harmonien sich offenbart, wenn es von der Melodie irgendeiner Sehnsucht geweckt wird." Wir erkennen aus diesen Worten eine Art der Weltanschauung, die nur in Tönen und Klängen zu denken und zu empfinden vermag. Diese „geisternden Harmonien" durch das Mittel der dramatisch bewegten Szene vernehmbar, sinnlich faßbar zu machen, sie in ihren verschiedenartig sich gestaltenden Auswirkungen darzustellen, ist der Sinn der bisherigen Bühnenwerke Schrekers.

* * *

Vielleicht wird dem Künstler durch diese Zeilen ein Dienst von zweifelhaftem Werte erwiesen. Eine Zeit, die so erfüllt ist von Anpreisungen und Marktschreiereien, zeigt sich am Ende gegen jeden Hinweis mißtrauisch und fühlt sich dadurch erst recht zum Argwohn angeregt. Wenn nun auch die Schwierigkeit der Verbreitung solcher Werke wie der Schrekerschen den Vorwurf allzu dienstfertiger Verkündung entkräften könnte, so wäre es immerhin möglich, daß die Betonung der Vorzüge und die geringe Beachtung der Schwächen dieser Werke als Reaktion eine Hervorhebung gerade der negativen Elemente des Schrekerschen Schaffens veranlassen könnte. Sind diese doch leicht zu erkennen und im Grunde nur die Fehler der Vorzüge: eines starken, gelegentlich den Künstler selbst überwältigenden Temperaments, einer Überfülle der Gesichte, einer leichten Hand bei der Gestaltung. Daraus ergeben sich bald Unklarheiten, die gelegentlich das Verworrene streifen. Daß Schreker diese Gefahr kennt und fähig ist,

sie zu meistern, zeigt ein Blick auf den Weg vom „Fernen Klang“ zu den „Gezeichneten“. Zwar bleibt auch hier noch manches ungeklärt, aber Ungelöstes birgt jedes große Kunstwerk, das ja niemals geschaffen ist, unseren Verstand restlos zu befriedigen, sondern Gefühl und Phantasie zu neuem Schwunge emporzuheben. Schwieriger zu beantworten ist die Frage, ob der Anschluß an die Philosophie Otto Weiningers Schreker zum Vorteil gereichen wird. Hier liegen anscheinend tief mit der geistigen Entwicklung Schrekers zusammenhängende innere Bindungen vor, und nur die Zeit wird darüber entscheiden können, ob die Kunst Schrekers sich auf die Dauer stark genug erweist, um die Verbindung mit dieser Philosophie fruchtbar zu gestalten.

Einstweilen steht im Vordergrund für uns die Tatsache, daß es Schrecker als erstem nach Wagner gelungen ist, den Weg zur Oper zurückzufinden, ohne sich deswegen der Literatur oder dem sensationell angerichteten Theaterstück zu verschreiben. Wir sehen in ihm den zukunftsvollen Erneuerer eines musikdramatischen Stiles, in dem das alte Kulturgut der Oper mit dem neuen des Wagnerschen Wort-Tondramas verschmolzen wird. Diese Tatsache scheint inmitten einer Zeit planlosen Experimentierens bemerkenswert genug, um einen über das übliche Maß der Zeitungskritik hinausgehenden Hinweis zu rechtfertigen. Schreker zählt jetzt vierzig Jahre, sein viertes großes Werk „Der Schatzgräber“ geht der Vollendung entgegen. Der Strom seines Schaffens ist im stärksten Fluß. Dieses Tatsächliche dem Allgemeinbewußtsein näherzubringen und damit Bühnen, Kritik und Publikum zur ernsten Auseinandersetzung mit den Werken Schrekers anzuregen, ist der Zweck dieser Zeilen.

NEUE MUSIK
(1919)

Überschaut man die Spielpläne der meisten Operntheater, die Programme der großen Orchester- und Chorkonzertinstitute, der namhaften Kammermusikvereinigungen, der berühmten Sänger, Sängerinnen und Instrumentalvirtuosen, so scheint es, als ob in der musikalischen Produktion der Gegenwart ein auffälliger Stillstand, ja fast Erschöpfung herrsche. Diese Beobachtung ist um so merkwürdiger, als gerade die letzten Jahre auf anderen Kunstgebieten nicht nur eine starke äußerliche Steigerung, sondern gleichzeitig sehr bemerkenswerte Neuerscheinungen in bezug auf Art und Richtung des Kunstschaffens gebracht haben. Die Fragen des öffentlichen Bauwesens werden mit einem Ernst und einer Emsigkeit erörtert, die weit hinausgreift über die frühere fachmännische Beratungsweise und uns die Probleme der baulichen Gestaltung wieder als Angelegenheiten der Allgemeinheit zum Bewußtsein bringt. Bildhauerei und Malerei haben sich in den letzten Jahren durch die Leistungen der expressionistischen Künstler als wichtige Vorkämpfer neuer Geistesströmungen erwiesen, die — mag sich der einzelne ihnen gegenüber zustimmend oder ablehnend verhalten — dem geistigen Leben unserer Zeit zum mindesten starke Antriebe geben. Man spricht von Futurismus, von Kubismus, man hört und liest bald da, bald dort von Ausstellungen der Werke solcher Künstler, man diskutiert darüber, und ehe man es sich versieht, fühlt man sich hineingerissen in den Wirbel einander widerstreitender Anschauungen. Eine ganze Reihe Kunstzeitschriften lebt von der Propagierung der neuen Ideen oder von ihrer Bekämpfung. Auch die Dichtkunst, die lyrische, wie die erzählende und die dramatische, liefert in dauernd steigendem Maße Beiträge zu dieser neuen Geistesbewegung. Selbst die Schauspieltheater, diese hartnäckigsten Hüter des Gewohnten, können sich dem Ansturm der Zeitideen nicht mehr entziehen und suchen allmählich ihren Ehrgeiz darin, sich des Absonderlichen anzunehmen, um sich Beachtung

zu erzwingen und nicht etwa als rückschrittlich gebrandmarkt zu werden.

Nur in der Musik merkt man wenig oder fast gar nichts von diesem unmittelbaren Miterleben der Gegenwart, und der außenstehende Beobachter kommt leicht zu dem Rückschluß, daß in der musikalischen Produktion Neues im sachlich ernsthaften Sinne eben nicht vorhanden sei. Wer freilich die Verhältnisse und Menschen etwas genauer kennt, weiß, daß die Klagen mancher ernsthaften Kunstfreunde über das Nachlassen der Erfindungs- und Schöpfungskraft der Musiker den Tatsachen nicht entsprechen. Er weiß vor allem, daß unterhalb jenes Musikbetriebes, den wir „öffentliches Musikleben" nennen, Kräfte am Werke sind, die, aus verschiedenen Quellen genährt und verschiedenen Zielen zustrebend, doch in einem einig sind: in der Ablehnung des heutigen Zustandes unserer musikalischen Kultur, in dem Wunsch nach ihrer Erneuerung aus dem Geiste einer neuzeitlichen Anschauung vom Sinn und Wesen der Musik überhaupt. Solche Erneuerung kann von verschiedenen Gesichtspunkten aus erfolgen: sie kann das öffentliche Musikwesen, die Art unserer Konzertveranstaltungen betreffen, sie kann sich auf das musikalische Lehrwesen, auf die Heranbildung des musikempfänglichen Publikums wie des Musikers beziehen, sie kann auf die Herbeiführung einer neuen Art kritischer Wertung zielen, und sie kann sich schließlich mit dem Wichtigsten: mit der geistigen Erneuerung der Musik selbst, also mit der eigentlich schöpferischen Kundgebung musikalischen Fühlens beschäftigen. Auf all diesen Einzelgebieten sind bei uns, gerade wie in den anderen Künsten, Bestrebungen vorhanden. Nur kommen sie aus zu verschiedenen Richtungen und haben mit zu starken äußeren Widerständen zu kämpfen, um gleich den ähnlichen Bestrebungen in anderen Künsten außerhalb der unmittelbar interessierten Kreise Beachtung zu finden. Auch ist die Musik eine begrifflich zu schwer zu fassende, für literarisch ästhetische Propa-

ganda zu wenig handliche Kunst, um für die feinsten Probleme ihres Seins gleich beredte Darlegungen und ein interessiertes Diskussionspublikum zu finden. Schließlich dürfen wir uns nicht verhehlen, daß unter den neuen Regungen auf musikalischem Gebiet vieles ist, was nur der ästhetischen Spekulation, nicht einem unmittelbaren Produktionszwang sein Entstehen verdankt. Das darf uns nicht wundern und nicht abschrecken. Die ästhetische Spekulation gehört stets zu den bahnbrechenden Kräften und hat gerade auf musikalischem Gebiet — ich erinnere nur an die Entstehungsgeschichte der Oper — schon bedeutungsvolle Ergebnisse gezeitigt. Es liegt aber im Wesen solcher spekulativer Erneuerungsversuche, daß sie zunächst immer auf einen kleinen Kreis beschränkt bleiben. Indessen ist es vielleicht an der Zeit, alle diese Bemühungen, gleichviel woher sie kommen und welchen Motiven sie entspringen, kurz zusammenzufassen, gleichsam eine Bestandsaufnahme zu machen. Ich werde also zunächst versuchen, eine knappe Übersicht zu geben über das, was an Neuerungsbestrebungen in der Musik während der letzten Jahre erkennbar geworden ist, ich werde dann versuchen, festzustellen, ob all diesen verschiedenartigen Versuchen irgendeine gemeinsame Grundrichtung eigen ist und wohin diese, falls sie zu erkennen ist, zielt.

* * *

Als Änderungsbestrebungen elementarster Art zeigen sich zunächst Bemühungen zur Neugestaltung unseres Tonsystems. Unser Tonsystem erhält seine charakteristische Prägung durch den Wechsel von halben und ganzen Tonstufen. Man versucht nun, diese Stufenfolge zu erweitern und zu vermehren durch Einschaltung von Vierteltönen. Der „Schrei nach dem Viertelton" ist schon eine Reihe von Jahren alt, besonders zum Bewußtsein gekommen ist er uns neuerdings dadurch, daß W. von Möllendorf ein Harmonium konstruiert hat, auf dem Vierteltöne akustisch darstellbar

sind — zweifellos eine interessante Erfindung. Ob sie in der vorliegenden Form für unsere Musik praktische Bedeutung erlangen wird, erscheint mir zweifelhaft. Psychologisch gewertet, bedeutet die Einführung der Vierteltöne zunächst eine Schärfung, gleichzeitig aber eine Verweichlichung unseres Tonempfindens. Schon die Chromatik, wie sie namentlich Liszt und die ihm folgende neudeutsche Romantik gepflegt hat, stellt gleichsam eine Spaltung und Verzärtelung der Empfindungsbewegungen dar. Denkt man sich diese durch die vermehrten modulatorischen Möglichkeiten bereits zu sehr feinen und aparten Sinnesreizungen entwickelten Ausdrucksmöglichkeiten noch durch die Bichromatik gesteigert und ins Unermeßliche vervielfacht, so erhält man eine Tonskala, die äußerlich genommen zweifellos einen Gewinn, ihrem ästhetischen Charakter und ihrer Wirkung nach ebenso zweifellos eine Degenerationserscheinung bedeutet. Ich kann mir die praktische Verwendung eines solchen Instrumentes nur zu rein koloristischen Zwecken, also etwa zur Erzielung besonders aparter Wirkungen innerhalb des Orchesters denken, und tatsächlich hat ja Ernst Boehe sich das bychromatische Harmonium in dieser Art bereits nutzbar gemacht. Wieweit solche Versuche praktisch wirken werden, bleibt abzuwarten — es ist auch nicht meine Absicht, hier ein scharf formuliertes Urteil über die Entwicklungsaussichten der Bichromatik abzugeben. Ich will zunächst nur die Neuerungsversuche innerhalb der Elemente unserer Tonsprache einer kurzen Durchsicht unterziehen.

Möllendorf ist nicht der einzige, der mit Vierteltönen operiert. Andere haben schon vor ihm ähnliche Versuche gemacht, vor allem hat Ferruccio B u s o n i bereits vor Jahren die Frage der Einführung sowohl von Viertel- als auch von Drittel- und sogar von Sechsteltönen theoretisch-ästhetisch erörtert und zur Diskussion gestellt. Wir betreten da freilich bereits die Gebiete der Phantastik, und die Schriften Busonis — es kommt namentlich sein „Entwurf zu

einer neuen Ästhetik der Tonkunst" in Betracht — haben in der Tat einen kleinen Beiklang von Jules Verne. Ich möchte dieses Schriftchen nicht nur wegen der Ausführungen über die Dritteltöne sondern wegen seines geistvollen und fesselnden Inhaltes überhaupt empfehlen. Wie es falsch wäre, dergleichen luftige Spekulationen nur als scherzhaftes Unterhaltungsspiel zu nehmen, ohne die anregende Kraft zu beachten, die darin enthalten ist, so ist es auch falsch, gegen diese Traumgespinste einer kühnen Virtuosennatur mit dem schweren Rüstzeug des ehrbaren deutschen Kunstverteidigers zu Felde zu ziehen, wie dies Hans Pfitzner in seiner gegen Busoni gerichteten Broschüre „Futuristengefahr" getan hat. Eine Futuristengefahr besteht für die Musik überhaupt nicht — man kann hinzusetzen: leider nicht. Es besteht nur die Tatsache, daß alles, was an originellen Regungen in der Musik laut wird, sofort nicht nur vom Publikum — dieses wäre noch zu entschuldigen — sondern gerade von denen mit allen Machtmitteln verfolgt wird, von denen man vorurteilsfreie Einschätzung und Freude an der lebendigen Bewegung am ehesten zu erwarten berechtigt wäre.

Den Bemühungen um Einführung des Vierteltonsystems entsprechen andere Bemühungen um die Einführung des Ganztonsystems. Freilich nicht eines Systems, das die heute übliche Diatonik ausschließen oder verdrängen, sondern das sie nur ergänzen soll. Die Ganztonleiter nimmt Bezug auf das chinesisch-pentatonische Tonsystem, das eine nur fünfstufige Skala kennt. Wenn auch kaum ernstliche Aussicht besteht, ein solches, auf wesentlich anderen kulturellen Voraussetzungen beruhendes Tonsystem bei uns jemals heimisch zu machen, so bietet doch die Ganztonleiter namentlich in harmonischer und modulatorischer Beziehung eine Fülle neuer Deutungsmöglichkeiten, und von diesen haben verschiedene unserer namhaftesten zeitgenössischen Musiker während der letzten Jahre schon in reichem Maße Ge-

brauch gemacht. Ich nenne hier nur die Namen Debussy und Schönberg, in deren Werken der ätherisch abstrakte Charakter der Ganztonleiter, der die Vermeidung vermittelnder Halbtonschritte etwas eigentümlich Übersinnliches, Unwirkliches, Sphärenhaftes gibt, eine große Rolle spielt. Auch Hans Pfitzner hat sich gelegentlich dieses Mittels zur Stimmungscharakteristik bedient, am auffallendsten in seiner Vertonung von Goethes „Füllest wieder Busch und Tal".

Die Versuche, die Ganztonleiter bei uns heimisch zu machen, sind ein Teil der Bestrebungen, die auf Einführung exotischer Tonsysteme überhaupt in die westeuropäische Musik zielen. Sie stellen in ihrer Gesamtheit ein charakteristisches Gegenstück dar zu den Anregungen, die sich ein Teil unserer bildenden Künstler, namentlich Maler und Bildhauer aus exotischen Ländern geholt haben. Der Anfang dieser Bestrebungen liegt ziemlich weit zurück. Östliche Einflüsse kommen uns schon in den türkischen Musiken des 18. Jahrhunderts — in Mozarts „Entführung" und türkischem Marsch, in Beethovens „Ruinen von Athen" — zum Bewußtsein. Hier handelt es sich allerdings mehr um koloristische Anklänge, wie sie durch die geographische Stellung Wiens als östlichem Brückenkopf westeuropäischer Kultur leicht vermittelt werden konnten, als um bewußte Übertragungen exotischer Tonsysteme. Auch die ungarischen Anklänge bei Haydn, Schubert und vor allem die Anlehnungen an die Zigeunermusik, wie Liszt sie nachdrücklich gepflegt hat, sind als Bestrebungen zur Erweiterung unseres tonalen Ausdrucksvermögens aufzufassen. Die Romantik mit ihrem Hang zum Fremdländischen, besonders zum Osten hat diesen Faden weitergesponnen, obschon in ihrer Charakteristik des Exotischen weniger dieses in seiner Ursprünglichkeit zum Ausdruck kam, als vielmehr die Vorstellung des Fremdartigen, wie sie sich in der Phantasie des Mitteleuropäers kristallisiert hatte. Die eigentliche bewußte Übernahme exotischer Ausdrucksweisen fällt erst in die

neueste Zeit, die Gelegenheit und Möglichkeit zu genauer wissenschaftlicher Erforschung außereuropäischer Tonsysteme fand und damit den europäischen Musikern reiches Anschauungsmaterial bot. Die Arbeiten Capellens, in neuester Zeit namentlich Stumpfs und Hornbostels haben uns in dieser Beziehung außerordentlich gefördert. Von Musikern, die teils auf Grund solcher Anregungen, teils aus eigener Erfahrung und Phantasietätigkeit die Verbindung der europäischen mit außereuropäischen Musikkulturen zu fördern bestrebt waren, sind zu nennen Saint-Saëns, dem sein Aufenthalt in den südlichen Ländern des Mittelmeeres, namentlich in Ägypten, manches aus arabischen Gegenden zuwehte, Frederick Delius, der in Amerika altindianische und Sklavenliedermelodien auffing, und wiederum Debussy und Busoni, die weniger aus eigener Erfahrung als aus Spekulationsdrang und natürlichem Hang zum Fremdartigen sich die Anregungen der Exotik zunutze machten. Diese Namensnennungen sollen nicht etwa eine vollständige Aufzählung all der Musiker geben, die ihr Ausdrucksvermögen an außereuropäischen Tonsystemen und Melodiebildungen bereichert haben — ich gebe nur einige Stichproben, um das Vorhandensein solcher für die Entwicklung der modernen Tonsprache bezeichnenden Bestrebungen zu belegen.

Als letzte unter den Bemühungen zur Erweiterung unseres Tonsystems sind die Versuche zur Wiedereinführung der alten Kirchentonarten zu nennen. Die Kirchentonarten, das Tonsystem des Mittelalters, sind in der Neuzeit durch die Aufstellung der beiden Tongeschlechter Dur und Moll außer Gebrauch gekommen. Da die gesamte Entwicklung der harmonischen Musik auf der Anerkennung dieser beiden Tongeschlechter als der eigentlichen Grundlage unseres musikalischen Empfindens beruht, so konnte die Heranziehung der Kirchentonarten zunächst keine andere Bedeutung haben als die Benutzung exotischer Tonsysteme, der Ganztonleiter oder die Spekulationen mit Vierteltönen — nämlich

die koloristische Bereicherung des Ausdrucks durch archaisierende Farben. Man findet ebenfalls hierfür Gegenstücke in der Entwicklung der modernen bildenden Kunst, namentlich der Malerei und Bildhauerei, aber auch der Architektur. Es ist überall das gleiche Bestreben, neue Ausdrucksmöglichkeiten zu gewinnen durch Einbeziehung von Stilelementen längstvergangener Zeiten, Stilelementen, für deren Anwendung heut ein unmittelbarer Zwang nicht mehr vorliegt und die nur gleichsam als ornamentaler Ausputz zur Geltung kommen.

Überblickt man all diese Einzelbestrebungen auf musikalischem Gebiet im Zusammenhang, so kommt man zu der Überzeugung, daß sie doch nicht nur spielerische Laune, Streben nach auffallenden und seltsamen Wirkungen, Verlegenheit und Gedankenarmut bedeuten. Einzelne solcher Motive mögen wohl hier und da wirksam sein — aber damit erklärt man nicht eine Bewegung, die, wie die Tatsachen zeigen, von den verschiedensten Punkten aus einsetzt und nicht etwa nur eine zufällige Episode darstellt, sondern mehr oder weniger alle schöpferischen Geister erfaßt. Das Ziel, dem diese Bewegung zusteuert, sehe ich zunächst in der Gewinnung einer neuen Melodik, der die heutige Mischung von Ganz- und Halbtönen nicht mehr genügt. Sie strebt nach feineren, mannigfaltigeren, reicheren Beziehungen zwischen den Einzeltönen, Beziehungen, in denen ein stärkeres melodisches Eigenleben, eine zartere, feiner gegliederte Psyche sich offenbaren kann, als dies gegenwärtig der Fall ist. Aber — so wird entgegnet — dies widerspricht dem Wesen der neuen Musik. Diese neue Musik zeichnet sich dadurch aus, daß sie von Grund auf unmelodisch ist. Woher kommt denn der Schrei nach Melodie, der Ruf „Zurück zu Mozart"? Doch nur daher, weil wir heute Melodien überhaupt nicht mehr zu hören bekommen, weil die modernen Komponisten keine Erfindung haben und sich darauf beschränken, mehr oder minder interessante Geräusche zu produzieren. Nun —

wer solches behauptet, der übersieht, daß das eigentlich Charakteristische der neuen Musik ihr Streben ist nach neuen melodischen Ausdrucksformen, ihr Drang nach melodischer Durchdringung und Beseelung des ganzen Tonstückes, ihr Bemühen, wieder hinwegzukommen über den Gegensatz zwischen Melodie und Nichtmelodie, d. h. thematisch erarbeiteter Stimmführung, wie sie sich als Nachwirkung unserer klassisch-romantischen Tonsprache eingebürgert hat und zum bequemen Schema des Kompositionshandwerks geworden ist. Man kann das Ziel der neuen Musik, sofern man sie nur ehrlich kennenzulernen und sachlich zu begreifen sucht, gar nicht anders fassen denn als bewußtes Streben nach einer Erneuerung unseres melodischen Empfindens, eines melodischen Empfindens freilich, das nicht nur nach anderen Tonkombinationsmöglichkeiten innerhalb der gegebenen Normen strebt, sondern das eine grundlegende psychische Erneuerung und Erweiterung unseres Musikempfindens überhaupt zur Voraussetzung hat. Dies mag jetzt vielleicht noch als gewagte Behauptung erscheinen. Wer aber nur die bisher gekennzeichneten Bemühungen zur Umänderung unseres Tonsystems aufmerksam betrachtet, wer von dem subjektiv Spekulativen und virtuos Experimentellen, das ihnen im einzelnen anhaftet, absieht und diese von den verschiedensten Ausgangsquellen her einsetzenden Versuche auf ihre symptomatische Bedeutung hin wertet, erkennt darin den Drang, zu neuen Möglichkeiten des melodisch linearen Ausdrucks zu gelangen. Ich bitte, diese *symptomatische* Bedeutung festzuhalten. Ich spreche hier nicht über einzelne moderne Musiker sondern über die neue Musik. Für die Erfassung ihrer Eigenart, ihrer Wesens- und Willensrichtung ist es tief bezeichnend, daß sie sich nicht an das Gegebene, Überlieferte klammert, sondern einsetzt mit einer Kritik an den *Grundlagen* dieses Überlieferten, an unserem Tonsystem überhaupt, daß sie versucht, die primitivsten Voraussetzungen unserer Empfindungsart umzuge-

stalten und dadurch zur Gewinnung innerlich erneuerter melodischer Wertbegriffe zu gelangen.

Nun sind solche Versuche an sich nichts eigentlich Neues, sie lassen sich überall beobachten, wo zwei Zeitalter und zwei Weltanschauungen miteinander kämpfen. Die Melodik der Romantiker ist etwas durchaus anderes als die Melodik der Wiener Klassiker. Als Schumann, Chopin, Wagner und Liszt auftraten, hat man geradeso gezetert über den Mangel an Melodie, wie heutzutage. Man hat gespöttelt über die sogenannte „unendliche Melodie" Wagners, man hat Liszt für einen Phrasendrescher, Schumann für einen dilettantischen Scharlatan, Chopin für einen Tonklingler erklärt. Das Neue, was diese und die anderen Romantiker — auch der leichter eingängliche und daher williger anerkannte Mendelssohn — brachten, war die p o e t i s c h e Beseelung der Melodie, die Entwicklung und Fortspinnung des melodischen Gedankens im Zusammenhang mit dem poetischen. Für die damaligen Musiker war dies die natürliche Fortsetzung des von Beethoven gebahnten Weges. Das Streben nach Verschmelzung verschiedenartiger künstlerischer Anregungen lag im Wesen der romantischen Kunst und war für jene Zeit auch das einzige Mittel, sich das große, an sich einstweilen noch unangreifbare Vermächtnis der Klassiker im zeitgemäßen Sinne nutzbar zu machen. Die romantische Bewegung war evolutionären Charakters, sie rüttelte nicht an den Grundlagen, sie baute sich den Klassizismus nach ihren Gesichtspunkten um. Wir stehen heut dem Zusammenbruch jener klassisch-romantischen Kunst gegenüber. Über die genialen Barockschöpfungen eines Wagner und Liszt hinaus ist sie zur technischen Künstelei, zu einem Talentspiel mit ausgemünzten Werten geworden. Stellt eine Erscheinung wie Richard Strauß nicht das künstlerische Gegenstück dar zu dem, was wir im heutigen Wirtschaftsleben Industrialismus und Kapitalismus nennen? Ich spreche hauptsächlich von der Art seines künstlerischen Gehabens, wie es

in seinem neuesten Schaffen zutage tritt, das doch nichts anderes ist als ein Spielen und Kokettieren mit Fortschrittsallüren, hinter denen sich eine sehr geschickt und blendend aufgeputzte Altmeisterlichkeit verbirgt, der Gesinnung und dem Charakter nach ebenso reaktionär wie das ehrlich philiströse Akademikertum.

Wir sind in der Musik über das Stadium hinausgelangt, in dem man meinte, Fortschritt sei gleichbedeutend mit technischer Steigerung des Hergebrachten. Wir wissen, Fortschritt ist nur zu gewinnen durch Vereinfachung, allerdings nicht im Sinne jenes üblen Modewortes „Zurück zu Mozart", das, auf seine wahre Bedeutung hin geprüft, nichts anderes ist als die Ergänzung jener Steigerungsmanier nach der entgegengesetzten Richtung einer geistlosen Primitivität. Wenn ich von Vereinfachung spreche, so meine ich damit eine Prüfung der Grundlagen unseres musikalischen Schaffens auf ihre Gültigkeit für uns, auf ihre Wesenheit, auf ihre innere Berechtigung, auch heut noch als Grundlage einer wahrhaften Tonsprache zu dienen. Das ist das Charakteristische der neuen Musik. Sie nimmt nicht das Gegebene und modelt es nach ihren Begriffen um oder bläst es technisch auf — sondern sie stellt die Frage nach dem D a s e i n s w e r t und der inneren Lebensberechtigung dieses Gegebenen überhaupt. Sie kommt dabei zu dem Ergebnis, daß dieses Gegebene, das Vermächtnis der klassisch romantischen Kunst, für uns nicht mehr das Fundament sein kann, auf dem wir weiterbauen dürfen, daß wir tiefer zurückgreifen müssen, um etwas im wahren Sinne Zeiteigenes schaffen zu können.

Eine solche Erkenntnis ist unbequem, denn sie fordert von jedem einzelnen eine kritische Strenge der Selbstbesinnung, die man ungern aufbringt. Es ist viel angenehmer, in hergebrachten Formeln zu denken und zu sprechen, als sich über jedes einzelne Wort, über seinen Sinn und seine Daseinsberechtigung Rechenschaft abzulegen. Daher vor allem der Widerstand der ausübenden Künstlerschaft gegen die neue Kunst. Anderseits ist nicht zu

verkennen, daß diese neue Kunst einstweilen noch nicht mit vielen fertigen Ergebnissen aufwarten kann. Sie selbst ist ja noch ein Werdendes, das sich Klarheit und innere Bestimmtheit erst erkämpfen muß. Ich habe von den Bemühungen zur Erweiterung unseres tonalen Empfindens durch Neugestaltung unseres Tonsystems gesprochen. Diese Bemühungen sind naturgemäß nur ein kleiner Teil der Bestrebungen zur Schaffung neuer melodischer Erscheinungen. Ein anderer, ebenso wichtiger, wenn nicht noch wichtigerer Teil sind die Bestrebungen zur Erweiterung unseres Harmonieempfindens. Sie hängen eng zusammen mit dem Protest gegen die Vorherrschaft des Dur- und Mollgeschlechtes, sie sind eigentlich bedingt durch sie, denn erst mit dem Zweifel an der ewigen Gültigkeit von Dur und Moll konnte eine stärkere Freiheit auch des harmonischen Denkens und Fühlens einsetzen. Aber sie gehen in ihrer praktischen, nach außen erkennbaren Wirkung über jene hinaus und sie haben auch in der Tat heute schon erheblich mehr Bedeutung erlangt.

Unser Musikempfinden im allgemeinen ist ein vorwiegend harmonisches. Man denke sich irgendeine ganz einfache Melodie — etwa, um nur ein Beispiel zu geben, „Morgenrot, Morgenrot, leuchtest mir zum frühen Tod" — und beobachte sich selbst genau: Man wird sich diese Melodie, auch wenn man sie nur vor sich hersummt oder sie sich rein gehirnmäßig denkt, gar nicht anders vorstellen können, als mit harmonischem Unterbau. Dies ist nicht etwa Gewohnheit, sondern die Melodie selbst zwingt dazu. Sie ist so gebaut, daß ihre deklamatorisch rhythmisch wichtigsten Teile gleichzeitig Elemente einer charakteristischen Harmonie sind. Was für das einfache Lied gilt, gilt für die kompliziertesten thematischen Gebilde unserer gesamten Instrumental- und Vokalliteratur von der klassischen Zeit ab. Man kann Themen von Mozart, von Beethoven, von Richard Strauß nehmen — allen gleichmäßig ist eigen, daß sie nicht aus rein melodischem, sondern aus melodisch-har-

monischem Empfinden erwachsen sind. Damit hängt zusammen, daß sie als melodische Gebilde an sich unselbständig, unvollkommen sind, daß sie der Ergänzung durch die Harmonie bedürfen, um zur vollen Wirkung zu kommen.

Nun nehme man dagegen ein Thema von Bach, irgendeines der Fugenthemen aus dem wohltemperierten Klavier oder etwa das bekannte Air aus der D-Dur-Suite. Auch diese Melodien sind zum Teil auf harmonische Stützung hin entworfen. Die Harmonie ist hier aber nicht Voraussetzung und Bedingung der melodischen Entwicklung, sondern sie ist ihr nur bei- oder, besser gesagt, neben- und untergeordnet. Sie bestimmt nicht den Verlauf der melodischen Linie, sondern sie schmiegt sich ihm an, sie begleitet ihn. Diese Unterordnung der Harmonie unter die melodische Führung kam auch äußerlich durch die Schreibart des Generalbasses zum Ausdruck. Die Harmonien wurden nicht ausgeführt, sondern nur durch bezifferte Bässe angedeutet — ein Zeichen dafür, daß man sie nur als Nebensache, die ausgeführte Melodie aber als Hauptsache ansah. Je weiter man nun zurückgeht auf den eigentlich polyphonen Stil, um so bedeutungsloser und unselbständiger erscheint die Harmonie. Sie ist nichts als das Ergebnis der ineinander verflochtenen, an sich durchaus selbständigen Stimmen, deren Zusammenklang zur Harmonie wohl von dem schaffenden Künstler in Rechnung gestellt wird, aber keineswegs von ausschlaggebender Bedeutung ist, vor allem auf die Konzeption des melodischen Gedankens keinen entscheidenden Einfluß übt. Hier offenbaren sich zwei grundverschiedene musikalische Stilprinzipien: das eine, der vorklassischen Zeit angehörend, gibt der Melodie, dem thematischen Gebilde, führende Bedeutung, sieht in ihr den schöpferischen Quell, das andere, klassisch romantische, wurzelt im harmonischen Empfinden und sieht in der melodischen Linie nur die Verbindung wechselnder Harmonien, verlegt also den schöpferischen Impuls in die harmonische Bewegung.

Dies ist natürlich sehr schroff formuliert. Aber wenn man die Klagen über das Nachlassen der melodischen Kraft, den Schrei nach der Melodie, der jetzt von allen Seiten ertönt, recht begreifen will, muß man sich klarmachen, daß die Entwicklung von der Zeit der Klassiker her eigentlich darauf ausgegangen ist, die Selbständigkeit des melodischen Formungsvermögens zu unterdrücken dadurch, daß es an das harmonische Formungsvermögen gebunden und diesem untergeordnet wurde. Wir können zu einer Erneuerung der melodischen Gestaltungskraft nur gelangen, indem wir uns von der harmonisch melodischen Denkweise der Klassiker wieder frei machen und versuchen, zu einem neuen Stil zu gelangen, in dem die Tragkraft der einzelnen melodischen Linie wieder das zeugende Element, der Zusammenklang aber das Erzeugte, die Folge ist.

Die Beschreitung dieses Weges zuerst mit nachdrücklicher Bestimmtheit versucht und uns dadurch von der Einseitigkeit des harmonischen bedingten Denkens und Empfindens befreit zu haben, ist das Verdienst Max Regers. Dieses geschichtliche Verdienst wird auch dadurch nicht geschmälert, daß Reger nur zu Teilresultaten gelangt und selbst in diesen selten über eine barocke Nachahmung seiner Muster hinausgelangt ist. Aber Reger war der erste, der in seiner Kunst wieder auf die Vergangenheit verwies, die für uns, sofern wir überhaupt an eine Vergangenheit anknüpfen wollen, die fruchtbringendste ist, der also über die klassisch romantischen Vorbilder hinaus an Bach anknüpfte. Gewiß, Bach ist zu allen Zeiten geschätzt und verehrt worden, Mozart und Beethoven haben ihm, soweit sie ihn kannten, gehuldigt, die Romantiker haben für ihn geschwärmt und ihn uns praktisch und theoretisch erschlossen — eine Erscheinung wie Bach bietet allen Kunstanschauungen unerschöpfliche Anregungen. Aber unsre Stellung zu Bach ist doch wieder eine ganz andere als die der früheren Generationen. Wir sehen in Bach nicht nur den großen

Meister kontrapunktischen Könnens, wir sehen in ihm nicht nur den gewaltigen Tondichter, wir sehen in ihm vorzugsweise den unerreichbaren melodischen Gestalter. Seine melodische Kunst war begründet in einer voraussetzungslosen Kraft des linearen Musikempfindens, für das spätere Zeiten trotz ihres Bach-Kultus keinen Blick gehabt haben. Ich möchte hier hinweisen auf ein Buch des Berner Privatdozenten Ernst Kurth über „Die Grundlagen des linearen Kontrapunkts", in dem die hier angedeuteten Gedanken näher ausgeführt sind. Kurth hat den Satz geprägt „Melodie ist Bewegung", d. h. sie ist die Kraft, die eine dauernde Bewegung trägt. Betrachtet man eine Bachsche Stimme durch ein ganzes Werk hindurch, so erstaunt man über die unerhörte Mannigfaltigkeit der Bewegung, über die in sich geschlossene Lebensindividualität, die sich hier in voller Freiheit offenbart. Beobachtet man dagegen die Einzelstimme eines klassischen oder romantischen Werkes, so sieht man sofort, selbst bei einem Streichquartett von Beethoven, daß hier nur ein relativ individuelles Leben spricht, das in seiner Gesamtentwicklung durch das Ganze bedingt ist und erst aus der Vorstellung des Ganzen heraus seine Impulse empfängt. Damit soll nicht etwa ein Wertvergleich ausgesprochen, wohl aber gesagt werden, daß eine solche, das einzelne dem Ganzen unterordnende und erst aus ihm heraus belebende Kunst unweigerlich zur Verarmung des rein melodischen Empfindungs- und Schöpfungsvermögens führen mußte.

Wenn Reger sich mit fast ungestümer Vehemenz, wie sie seiner bajuvarischen Natur entsprach, wieder Bach zuwandte, wenn er unser an harmonische Periodizität und Symmetrie gewöhntes Ohr kränkte und wieder Einstellung des Ohres auf die melodische Bedeutung der Einzelstimme, auf die Ausdruckskunst des polyphonen Stils verlangte, so war er damit theoretisch durchaus im Recht und war vor allem ein guter Lehrmeister. Praktisch freilich konnte die Wirkung nicht in unserem Sinne ausfallen. Zunächst darum nicht,

weil Reger nicht zu künstlerisch einheitlicher Durchbildung seines Stils gelangte, sondern, ein Kind seiner Zeit, die verschiedenartigsten Stilelemente ineinander verwirrte, dabei bald durch wirklich groß und genial geschaute Einzelheiten innerlich packend, bald durch konventionelle Nachahmung und Unsicherheit des eigenen Willens lähmend, bald durch barock phantastische Willkür und Übertreibung abstoßend. Vor allem aber deswegen nicht, weil die unmittelbar äußerliche Anknüpfung an Bach, so lehrreich sie war, so mannigfache Anregungen sie brachte und so sehr sie zum Nachdenken und zur Selbstbesinnung aufforderte, doch nicht den ersehnten neuen Weg finden lassen konnte. So sehr wir uns bewußt sein müssen, daß wir am Ausgang der klassisch romantischen Zeit stehen und ihr Erbe aufgezehrt haben, so deutlich wir erkennen, daß wir an eine weiter zurückliegende Vergangenheit anzuknüpfen haben, um wieder zu einem eigenen Stil und eigenem Ausdrucksvermögen zu gelangen — so klar müssen wir uns bewußt sein, daß diese Anknüpfung nicht durch äußerliche Übernahme alter Ausdrucksarten in modernisiertem Aufputz erfolgen kann, sondern nur durch Erkennung und Neugestaltung der Stilelemente jener alten Kunst aus dem Geiste einer neuen Zeit. Reger aber war darin noch ganz der Nachkomme des romantischen Zeitalters, daß er glaubte, durch das Mittel äußerlicher Nachahmung die geistige Kraft der alten Kunst beschwören und sie neuen Zielen dienstbar machen zu können.

Immerhin ist durch eine Erscheinung wie Reger das kritische Bewußtsein außerordentlich geschärft und das musikalische Gewohnheitsrecht stark erschüttert worden. Wir sind zu einer lebendigeren Anschauung vom Wesen Bachs und der polyphonen Kunst vorgedrungen, einer Anschauung, die nicht auf irgendwelchen mehr oder weniger interessanten Auslegungen beruht, sondern auf eine wahrhaft intensive Erfassung des musikalischen Organismus hinzielt. Wir sind vor allem dazu gebracht worden, die Kraft der

melodischen Linie als solche zu respektieren, uns ihrem Ablauf frei hinzugeben und uns dabei von der durch die harmonische Vorstellungsweise bedingten Gewohnheit des periodischen, strophenmäßigen Melodie- oder Themabaues zu emanzipieren. Wir sind also auch wieder zu freieren Anschauungen vom Wesen der rhythmischen Gestaltung gelangt. Ich meine damit nicht nur die freiere rhythmische Diktion im einzelnen, die die Melodie nicht in ein bestimmtes rhythmisches Schema zwängt, sondern die umgekehrt den Rhythmus in den Dienst der melodischen Bewegung stellt. Wir nehmen heute keinen Anstoß mehr am häufigen Taktwechsel innerhalb eines melodischen Gedankens, weil wir wissen, daß gerade dieser Taktwechsel die melodische Bewegungskraft beschwingt, und weil uns eben die lineare Bedeutung der melodischen Bewegung allmählich wieder wichtiger wird als ihre rhythmische Geschlossenheit, durch die der melodische Impuls eingeengt wird. Wir sind auch in bezug auf die tonartliche Einheitlichkeit des melodischen Gedankens erheblich freidenkender geworden, als es früher der Fall war — denn wir sehen in der Forderung der tonartlichen Einheit gerade wie in der rhythmischen Geschlossenheit nur Folgen jenes harmonischen Musikempfindens, das aus dem Geist und Willen der Harmonie heraus den individuellen Charakter der melodischen Bewegung auch in bezug auf rhythmische und tonartliche Freiheit der Führung überall zu begrenzen suchte. Damit zusammen hängt die allmähliche Zurückdrängung des Periodenempfindens. Dieses ist die natürliche Folge eines harmonisch, also vorwiegend vertikal eingestellten Musikempfindens, das naturgemäß nach symmetrischem Aufbau und erkennbaren Gliederungen der Akkordmassen verlangt. Der Periodenbau ist also hervorgegangen aus dem natürlichen Bedürfnis, die Harmonie zu rhythmisieren, ihr architektonische Spannungen und Lösungen zu geben. Die Leidtragende ist hierbei wieder die Melodie. Sie als Gipfellinie der harmonischen Bewegungen muß

sich auf deren Bewegungsbedürfnisse einstellen, vielmehr: sie wird von vornherein so gestaltet, daß die harmonische Gliederung durch sie nicht beeinträchtigt wird. Wohin man sieht, findet man, daß die Entwicklung, wie sie durch die Kunst der musikalischen Klassiker und deren unmittelbare Vorgänger, also von der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts an vorbereitet und bis in die neueste Zeit hinein durchgeführt wurde, eine immer stärkere Einengung des melodischen Empfindens und Formungsvermögens zur Folge hatte, zugunsten eines sich ständig steigernden harmonischen Empfindens. Wir sind heute so weit gediehen, daß wir überhaupt nicht mehr wissen, was eine wahrhafte Melodie ist — nämlich Bewegungskraft des linearen Ausdrucks —, sondern daß wir die Melodie nur noch auffassen und bewerten auf Grund oder doch unter stillschweigender, unbewußter Inrechnungstellung der in ihr eingeschlossenen harmonischen Werte.

Es ist gewiß schon eine Errungenschaft, daß wir heute dahin gelangt sind, dieses Grundübel der neuzeitlichen Musikentwicklung, diese innerste Ursache unserer melodischen Verarmung zu erkennen. Es ist auch zweifellos eine Errungenschaft, daß wir in den anfangs erwähnten Bestrebungen zum Ausbau unseres Tonsystems, in den weiterhin angedeuteten Bemühungen zur Neubelebung des polyphonen Musikempfindens Symptome einer Reaktion verzeichnen können, die gegen das vorwiegend harmonische Musikempfinden und -gestalten gerichtet sind und auf eine Stärkung und Betonung des melodischen Elementes zielen. Aber darüber dürfen wir uns doch keiner Täuschung hingeben, daß dies zunächst nur Ansätze und Einzelerscheinungen sind, und daß vor allem von diesen Ausgangspunkten allein aus eine wirkliche Neugestaltung unseres musikalischen Ausdrucksvermögens nicht erfolgen kann. Ob melodische oder ob harmonische Gestaltung überwiegen — dies ist eine Frage, die mehr die kritisch ästhetische Betrachtung angeht als den schöpferischen Musiker. Das eigentliche

Problem der neuen Musik liegt darin, die Gesetze einer *neuen Formung* zu finden und aufzustellen, Gesetze also, die hervorgegangen sind aus der neuen, melodisch individualistischen Musikauffassung, und die beweisen, daß auch aus diesen heraus eine solche neue Formung erfolgen kann, ja daß diese neue Formung erst die Daseinsnotwendigkeit des ihr zugrunde liegenden Stilprinzipes erweist.

* * *

Dieses also ist das Kernproblem der neuen Musik. Ich habe bis jetzt von der harmonischen Vorstellungs- und Empfindungsart in oppositionellem Tone gesprochen, und möchte mich nun gegen den Vorwurf verwahren, als ob ich in ihr etwas Minderwertiges erblicke. Das harmonische Musikempfinden ist vielmehr eines der großartigsten Stilprinzipe gewesen, das die Musikgeschichte kennt. Es steht dem ihm vorangehenden melodisch polyphonen um nichts an innerem Reichtum und künstlerischem Reiz nach. Wenn ich hier gegen es spreche, so geschieht dies nicht, weil ich es als an sich unzureichend ablehne — dies wäre eine Torheit, gegen die man die gesamte Musik von Gluck bis Strauß und Pfitzner als Gegenbeweis anführen könnte — sondern weil ich es als heute verbraucht ansehe, weil ich die Stilwende empfinde, an der wir heute stehen und an der wir uns klar werden müssen über die Richtung, in der wir nun zu marschieren haben, um an das uns vorschwebende neue Ziel zu gelangen.

Um dies aber recht zu können, darf man das Vergangene nicht mit verächtlicher Gebärde beiseite stoßen. Man muß die Kräfte recht erkennen lernen, auf die es sich stützte und die ihm die bisherige Herrschaft ermöglicht haben. Diese Kräfte des melodisch harmonischen Stils sind von einer kaum hoch genug zu wertenden Bedeutung gewesen, gerade im Hinblick auf das *formbildende* Vermögen dieses Stils. Sie haben zwar der Melodie die Initiative genommen, sie haben sie mehr und mehr zum Diener, zum Orna-

ment des Geschehens gemacht, aber sie haben ihr dafür eine Expansions- und Wandlungsfähigkeit, eine Breite und Tragkraft gegeben, wie sie eben nur der Stil eines außerordentlich fruchtbaren, in seinen genialsten Vertretern auf äußerster Höhe stehenden Zeitalters gewähren konnte. Ich weise hier nur auf das Gesetz der Formbildung durch thematische und motivische Arbeit hin — ein Gesetz, das an sich aus durchaus unmelodischer Denkweise entsprungen ist, denn es dient der Weiterführung der harmonischen Entwicklung und macht die thematische oder motivische eben nur zum Bindeglied, zum Mittler dieser harmonischen Weiterführung. Und doch, welch eine unabsehbare Reihe musikalischer Formorganismen hat sich aus diesem Urgesetz gestaltet. Welch eine gewaltige Schöpfung ist die Sonate, dieses Prototyp des harmonischen Musikempfindens — mag sie nun als Sinfonie, als Kammermusikschöpfung, als Solosonate erscheinen, mag sie sich im einzelnen als Sonatensatz, als mehr oder minder erweitertes Lied, als Variationengebilde oder als Rondo darstellen. Diese Sonate, die sich schon in der gegensätzlichen tonartlichen Gliederung als harmonisch bestimmter Organismus kennzeichnet, innerhalb dessen das Thema eigentlich nur noch die Rolle eines rein akzidentellen Mottos spielt, diese Sonate mit all ihren Spielarten bis zur sinfonischen Dichtung ist das Werk einer Zeit, vor deren gestaltender Kraft wir höchste Achtung hegen müssen. Wenn man nun die kaum zu erschöpfende Kunst der motivischen Durchbildung betrachtet, wie sie etwa Wagner in seinen Bühnenwerken zur Entfaltung gebracht hat, so muß man gestehen, daß es kein Leichtes ist, sich von diesen ebenso großartigen wie für die Nachahmung bequemen Mustern loszusagen und sich darüber klar zu werden, daß die Wege dieser großen Künstler- und Schöpfernaturen nicht mehr die unsrigen sind und nicht mehr sein dürfen.

Aber welches sind nun diese Wege? Kann man sie aus einem rein spekulativen Willen herausfinden, gehört nicht dazu in

erster Linie eben wieder die große schöpferische Individualität, die mit nachtwandlerischer Sicherheit das findet und trifft, was die nur verstandesmäßige Opposition niemals erreichen kann? Gewiß — nur dürfen wir nicht glauben, daß auch der ganz große Künstler rein aus blindem Instinkt heraus gleich das Ziel findet. Wenn man sich unsere Produktion genau ansieht, und zwar nicht nur die landläufige bekannte, sondern die vielfach noch gar nicht oder nur vorübergehend und von wenigen zu tönendem Leben erweckte, so findet man doch vieles, was, an sich gewiß noch nicht vollkommen, doch deutlich einen Willen und einen Weg zu neuen Formungsgesetzen spüren läßt. Ich nenne zunächst die Bestrebungen, die, unter bewußter Umgehung der harmonischen Vorstellungsweise, an die alten Vorbilder des polyphonen Stiles anknüpfen, ohne dabei der akademischen Nachahmung zu verfallen. Als ersten unter diesen Führern zu neuen Zielen nenne ich einen der größten Meister des melodisch-harmonischen Stiles: *Beethoven*. Nicht den Beethoven der Eroica und der 9. Sinfonie, sondern den Beethoven der großen B-Dur-Fuge aus op. 106, den Beethoven der großen B-Dur-Fuge aus der Missa solemnis und den Beethoven der großen B-Dur-Fuge für Streichquartett. Dies sind drei Stücke, die außerhalb des sonstigen Schaffens auch des späten Beethoven stehen und nicht nur des späten Beethoven sondern des ganzen Jahrhunderts, das ihm folgte, drei Stücke von einem ungeheuren Zukunftsahnungsvermögen, das uns aufs tiefste betroffen macht, drei Stücke, an deren Problematik die nächstfolgenden Generationen stumm und scheu vorübergegangen sind, denn hier war etwas, das allen Glättungsversuchen widerstand. Hier war etwas, was sie nicht begreifen konnten — ich meine: nicht begreifen dem Sinne der Konzeption nach. Es ist das Problem *des neuen melodischen Stiles aus dem Geist der alten Polyphonie*, das Beethoven hier vorahnend aufgreift, in drei unerhört gewaltigen Werken behandelt für Klavier, Chor und

Streichquartett und dann wieder beiseite schiebt. Ob er es weiter verfolgt hätte, wäre ihm ein längeres Leben vergönnt gewesen, vermögen wir nicht zu sagen, obschon manche Skizzen und Entwürfe dafür sprechen. Aber wir sehen, daß der einsame, taube Beethoven dieses Problem erkannt hatte und es da aufgriff, wo die Nachkommen ein Jahrhundert später wieder anknüpften. Im Laufe dieses Jahrhunderts ist manche Fuge, manches ehrliche, gesunde polyphone Stück geschrieben worden — aber doch keines, das den melodischen Geist und Atem des polyphonen Stiles in sich gehabt hätte. Man benutzte nur das Schema der polyphonen Musikformen und spannte es in den Rahmen des harmonischen Empfindens, innerhalb dessen es natürlich jegliche stilbildende Eigenkraft verlor und lediglich als willenlose Formel wirkte. Dies gilt für die polyphone Musik von Mendelssohn bis zu Richard Strauß — sie ist bar jeglichen Geistes der Polyphonie, denn dieser Geist der Polyphonie dokumentiert sich darin, daß das Melodische als primäre Elementarkraft, das Harmonische lediglich als Folge und Zusammenfassung empfunden wird. Nur einige Erscheinungen der jüngsten Zeit machen hiervon eine Ausnahme: ich nenne Busoni mit seiner Fantasia contrappuntistica und Reger mit einem Teil namentlich seiner großen Orgelwerke.

Ich möchte nun aber das Problem der neuen Musik nicht dahin deuten, daß es etwa dahin zielte, unter Außerachtlassung der klassisch romantischen Kunst den Anschluß an die Ausdrucksart der Meister der Polyphonie zu finden. Dies wäre im Grunde nur eine besondere Art der Neuromantik, und dahin zielten auch keineswegs Beethovens Bemühungen. Es gilt vielmehr einen neuen melodischen Stil zu finden, der an bildender Kraft dem der alten polyphonen Kunst gleich ist, ohne ihn nachzuahmen, der ihm also nur der Art, dem Prinzip nach verwandt ist und nun, innerlich angeregt durch den formalen Reichtum der polyphonen wie der harmonischen Kunst, eine neue Art formbildender Kraft aus sich

heraus gebiert. Das etwa ist die Aufgabe dessen, was ich neue Musik nenne. Gelöst ist diese Aufgabe noch nicht, aber wenn wir genau zusehen, finden wir mancherlei schöpferisch recht beachtenswerte Versuche, zu einer Lösung zu gelangen. Ich glaube, es ist unsere vornehmste Pflicht, daß wir, wenn wir über neue Musik sprechen, nicht wahllos nach persönlichem Gutdünken dieses gut und jenes schlecht nennen, sondern uns zunächst fragen, ob es etwas Gemeinsames gibt, das diesen an sich recht verschiedenartigen Bestrebungen zugrunde liegt, und was denn dieses Gemeinsame ist? Die erste Frage glaube ich beantwortet zu haben. Erst von der Grundlage dieser Antwort aus ist es möglich, die Erscheinungen im einzelnen zu werten. Es kommt dabei nicht so sehr darauf an, die Begabungsgrenzen dieses oder jenes Komponisten festzustellen, als zu erkennen, in welchem Verhältnis sein Schaffen zu der inneren, allen gemeinsamen Richtung der neuen Musik steht. Ich gebe nun eine kurze Übersicht der wichtigsten Erscheinungen unter den neuzeitlichen Komponisten, in denen die hier skizzierten Bestrebungen mehr oder weniger deutlich zum Ausdruck kommen.

* * *

Als anregende Kraft ist an erster Stelle Claude Debussy zu nennen, der vor etwa einem Jahre verstorbene französische Musiker und Führer der sogenannten jungfranzösischen Schule. Sein Hauptwerk „Pelleas und Melisande“ ist vielen bekannt, weniger bekannt sind seine gleichfalls recht bedeutsamen Instrumental- und Orchesterwerke, am wenigsten bekannt die geistige Richtung seines Schaffens. Sie war bedingt durch eine zum Teil stark nationalistische Reaktion gegen Wagner, eine Reaktion, der man aber doch unrecht tun und die man gar zu äußerlich nehmen würde, wollte man sie lediglich aus nationalistischen Gesichtspunkten erklären. Auch bei Debussy war innerste Triebfeder der Drang nach Befreiung von der hemmenden Umschnürung des rein harmo-

nischen Musikempfindens. Er griff darum zurück auf den französischen „Vater der Harmonie“, auf Rameau, um von ihm aus den Weg zu einer neuen freien Entfaltung des melodischen Stiles zu finden. Debussy hat durch seine Rückwendung zu Rameau erreicht, was er erreichen wollte. Er ist zunächst zu einer für die Begriffe seiner Zeit außerordentlich freien Behandlung der Harmonie gelangt, die in Wirklichkeit nichts anderes war als eine Auflösung der bisherigen harmonischen Grundgesetze, ihre Unterstellung unter die Gesetze des melodischen Werdens. Es ist ihm dank seinem französischen Formensinn auch gelungen, solche Gesetze des melodischen Werdens in seinen Werken aufzustellen, Formungen zu finden, die auf der Suprematie der Melodik beruhen. Freilich ist die von Debussy gefundene Lösung noch im höchsten Maße subjektiv bedingt, sie setzt vor allem eine bewußte enge Anlehnung an die Literatur voraus und steht außerdem unter dem Zwange des impressionistischen, sich auf den Reiz des augenblicklichen, flüchtigen Stimmungseindrucks beschränkenden Kunstschaffens. Sie berührt sich darin mit der Kunst des genialen Russen Mussorgsky, der, gleichfalls unter Umgehung zeitgenössischer Schaffensart, aus dem großen Schatz der russischen Volks- und Kirchenmusik neue Quellen des melodischen Ausdrucks — ebenfalls in impressionistischer Manier — erschloß.

Debussy und dem ihm angeschlossenen Kreise ist auch der ältere César Franck sowie der ausgezeichnete, allerdings mehr didaktisch als schöpferisch gerichtete Kenner der alten Musik Vincent d'Indy zuzurechnen. Ihnen nahe steht der Deutsch-Engländer Frederick Delius. Auch er ein Freilichtkünstler, weniger innerlich als äußerlich an die Jungfranzosen gebunden, eine sehr fein profilierte Lyrikererscheinung, in der sich angelsächsische, deutsche und französische Elemente in merkwürdiger Mischung durchdringen. Eine ähnliche Mischnatur, obwohl aus ganz anderen Bestandteilen zusammengesetzt, ist Ferruccio Busoni, seinem

Denken nach Deutscher, dem Empfinden nach durchaus Romane, ein Künstler, der für Gebilde von virtuoser Phantastik sich stets eine Begründung im Begrifflichen zu schaffen sucht und dessen unruhiges, aus tiefsehnendem Ernst und weltmännischer Ironie gemischtes Naturell in der Tat etwas von einem italienisierten Faust hat. Busonis Anregungen sind höchst mannigfaltiger Art, sie gehen von Spekulationen über die technischen Einzelheiten unseres Musiksystems bis zu den Grundideen der künstlerischen Konzeption überhaupt, sie umfassen ausübende wie schaffende Kunst. Busoni ist, wie jeder echte und große Virtuose, ein Fackelträger, vielleicht auch ein Wegebahner. Wieweit er auch Pfadfinder ist — das müssen wir noch abwarten. Einstweilen ist sein Wollen kühner als sein Tun, und das Internationale an Busoni, das ihn ähnlich wie Liszt zum berufenen Mittler der Kulturen macht, scheint ihn an einer festen Verwurzelung seines Wesens zu behindern.

Ich habe zunächst Künstler romanischen Geblütes oder doch mit starkem romanischen Einschlag genannt, weil hier das Hauptproblem der modernen Musik: die Formgestaltung in der natürlichen, national bedingten Anlage zum Formalen eine starke Stütze findet und scheinbar am schnellsten schon zum Ziele geführt hat. Zu verhehlen ist aber nicht, daß diese leicht gefundene Lösung noch keine Lösung in umfassendem Sinne ist. Debussy und seine Nebenmänner, Delius, Busoni — sie sind gewiß Erscheinungen von hohem künstlerischen Ernst. Was sie uns aber geben, ist noch keine grundsätzliche Lösung der Frage, ob und wieweit die neue Musik eigene Formungen zu finden vermag — es sind günstigstenfalls persönliche Kompromisse. Nun weiß ich wohl, daß in Kunstdingen schließlich jede Lösung individuell bedingt ist und daß man nicht etwa denken darf, es gälte ein alleinseligmachendes Schema zu finden, mit Hilfe dessen nun jeder sozusagen auf neue Manier komponieren kann. Aber es gibt doch Dinge, die über

die rein individuelle Erledigung hinausreichen. Ich nannte vorhin die Sonate. Sie ist kein Schema, sie ist ein Kunstbegriff, an dessen Feststellung Generationen gearbeitet, ein Formproblem, für das Unzählige immer neue Lösungen gefunden haben und das doch in seiner Grundidee jenseits aller Problematik steht als Erzeugnis einer ganz bestimmten Kunstanschauung. Ähnliches gilt von der Fuge als Repräsentantin des melodisch polyphonen Stils. Die Frage bleibt: Ist es der neuen Musik möglich, eine solche, alle individuellen Verschiedenheiten überbrückende formale Grundidee als Ausdruck ihres Willens zu prägen? Wenn ich vorhin sagte, die bisher vorliegenden Werke der romanischen Künstler geben keine klare Antwort, sondern bedeuten nur individuelle Kompromisse, so wollte ich damit andeuten, daß eben das Hauptproblem der neuen Musik, ungeachtet genialer Einzelleistungen, bisher nur gestreift und individuell beleuchtet, aber nicht geklärt ist. Wie steht es nun mit den deutschen Musikern?

Es liegt auch hier bereits eine beträchtliche Anzahl von Einzelversuchen vor. Ich möchte sie, der Übersichtlichkeit halber, flüchtig gruppieren nach Gattungen: Oper, Lyrik, Kammermusik und Instrumentalmusik großen Stiles. In der Oper fesselt zunächst eine Erscheinung wie Franz Schreker. Er ist zweifellos die stärkste musikdramatische Begabung, die wir seit Wagner kennen. Man darf hinzusetzen: auch die einzige wirklich musikdramatische Begabung seit Wagner. Schreker ist kein Nachahmer, die dramatische Uridee in ihm ist ganz anders verwurzelt als bei Wagner und hat sich dementsprechend eine wesentlich anders gerichtete Technik erzeugt. Auch Schreker bedient sich noch der motivischen Technik, doch in einer von Wagner grundverschiedenen Bedeutung. Bei ihm sind romanische Einflüsse stark spürbar, die Melodie gewinnt wieder den Eigenwert der musikalischen Erscheinung, das Motiv ist nicht Mittel der psychologischen Charakteristik und Verdeutlichung, sondern es sinkt in das Unterbewußtsein. Es ist daher,

technisch genommen, auch nicht das Mittel zur Fortspinnung des melodischen Fadens, sondern die Melodie empfängt ihre Impulse aus dem Ablauf des dramatischen Geschehens und das Motiv bleibt, soweit es nicht in absichtlicher Breite als Reminiszenz auftritt, das äußerlich fast unbemerkbare Band inneren Geschehens. Mir scheint, daß sich hier eine neue Art musikdramatischen Gestaltens ankündigt, eine Art, die, wie Debussy an Rameau anknüpft, so hier auf Gluck und Händel, auf den Stil der melodisch homophonen Dramatik zurückweist — freilich nicht in äußerlicher Anlehnung, sondern nur der Art der inneren Anschauung nach und aus dem Geist eines namentlich koloristisch ganz anders gearteten Empfindens heraus. Die kommenden Werke Schrekers werden lehren, ob es ihm gelingt, den Weg zur melodischen Gestaltung des dramatischen Ausdrucks weiterzuschreiten.

In der Lyrik möchte ich hier nachdrücklich auf die Gesänge und die mit diesen in engem Zusammenhang stehende „Geschwister"komposition Ludwig Rottenbergs hinweisen. Ich betone — es kommt hier nicht auf die Wertung, sondern auf die Erkenntnis des inneren Wesens der Werke an. Gerade in dieser Beziehung aber wüßte ich nichts, was dem modernen Drange nach Expansion der Melodik, nach Beseitigung des konventionellen, harmonisch bedingten Periodencharakters der Liedmelodie, nach melodischer Durchseelung der frei fließenden Tonsprache so starken, unmittelbaren Ausdruck gäbe, wie die Lyrik Rottenbergs. Man hat diesen Liedern nachgesagt, sie seien zu rezitativisch gehalten. Dieses Urteil ist bezeichnend für die Äußerlichkeit in der Art der Entgegennahme. Was sich von vier zu vier Takten in geschlossenen harmonischen Perioden rundet, das ist nach dieser Auffassung eine Melodie, was darüber hinausgeht, dem Hörer nicht die Eselsbrücken der zünftigen Kadenz bietet, ist Rezitativ. Melodie aber ist innerer Bewegungsimpuls, daher nicht an Takt und Tonart gebunden, sie erweist ihre Kraft gerade,

indem sie diese Grenzen überspringt, sie ist ein Erschautes, ein Spiegelbild geistigen Geschehens. Ob Menschen, die anders denken und empfinden, wirklich imstande sind, eine Schubertsche Melodie richtig zu hören — ob es bei ihnen nicht auch da die äußerlichen rhythmisch harmonischen Gliederungen sind, die sie als Offenbarung Schubertscher Melodienkraft bewundern? Wir haben uns heute frei gemacht von der strophisch bedingten Anschauung des Gedichtes, wie Schubert sie hatte, von der stimmungsmäßigen, wie sie der Romantik, namentlich Schumann eigen war, von der psychologisch charakterisierenden, wie sie die neudeutsche Schule und namentlich Hugo Wolf pflegte. Wir sehen heute im Lied nicht so sehr die Worte und deren Inhalt, wir sehen das geistige Geschehen, das der Dichtung als solcher zugrunde liegt. Und dieses geistige Geschehen in ein musikalisches umzusetzen, das Unterbewußte des dichterischen Vorgangs, das den Worten und Stimmungen, überhaupt dem irgendwie äußerlich Faßbaren des Gedichtes oft ganz fern liegt — dieses in eine melodische Bewegung zu fassen — das ist das Wesen und Ziel des modernen Liedes, und für dieses erscheint mir die Lyrik Rottenbergs als besonders reines und innerlich selbständiges Beispiel.

Die neue Kammermusik wird am bezeichnendsten wohl durch Arnold Schönberg repräsentiert. Schönberg ist eine Erscheinung, deren schöpferische Bedeutung auch von einem großen Teil derer anerkannt wird, die seinem Schaffen, namentlich den späteren Werken, ablehnend gegenüberstehen. Die Ablehnung gründet sich hauptsächlich auf den äußerlich abstoßenden Eindruck von Schönbergs klangsinnlicher Tonsprache. Sie ist äußerst herb und spröde, dem Ohr, das gewohnt ist, überredet zu werden, unangenehm, wenn nicht gar widerwärtig. Es ist eine Sprache von Tonideen, gehirnmäßig erfaßt, nicht aus der Vorstellung der Klangwirkung sondern aus der der Klangbedeutung heraus konzipiert. Es mag nun dahingestellt bleiben, ob und inwieweit das

Ohr, dessen Anpassungsfähigkeit ja, wie die Geschichte an unzähligen Beispielen erweist, unbegrenzt ist — ob und wieweit das Ohr auch diesen seltsamen Klangerscheinungen gegenüber durch Gewöhnung zur Aufnahmewilligkeit zu erziehen wäre. Ich würde in dem Hinweis auf solche allmähliche Gewöhnung allein noch kein überzeugendes Argument für die Berechtigung von Schönbergs Tonsprache sehen, denn mit solcher Begründung wäre die sinnloseste Kakophonie zu rechtfertigen. Hier aber handelt es sich um die Frage nach dem Sinn und der geistigen Kraft solcher Musik, nach ihrer schöpferischen Notwendigkeit — und da gestehe ich, daß diese mir um so überzeugender erscheint, je genauer ich mich mit Schönberg beschäftige. Ich denke vor allem an zwei für die hier zu betrachtende Kunstart besonders charakteristische Werke: das Fis-Moll-Streichquartett mit Gesang und die Kammersinfonie für 15 Instrumente. Ich gestehe, daß ich, namentlich in der Kammersinfonie, den ersten großangelegten Versuch der Neuzeit erblicke, an den Beethoven der B-Dur-Fugen anzuknüpfen, nicht in äußerlicher Nachahmung, sondern in geistiger Weiterverfolgung des dort angebahnten Weges. Ich finde in diesem Werk eine Kraft und einen Fluß des melodischen Willens, ich finde in ihm vor allem eine Fähigkeit der Organisierung dieses melodischen Willens, frei aus sich heraus, unbehindert durch konventionelle Hemmungen irgendwelcher Art, daß ich sagen möchte: von allen schöpferischen Kräften der musikalischen Gegenwart scheint mir Schönberg die geistig stärkste, innerlich selbständigste, weitest blickende, ahnungsreichste zu sein. Das Fehlen der klangsinnlichen Ausdruckskraft, das ihn auch auf das abstrakteste Schaffensgebiet: die instrumentale Kammermusik verweist, ergibt sich aus der rein ideellen Richtung seines Musikempfindens. Und wenn dies ein Mangel sein sollte — ich behaupte das nicht, obschon ich nicht sagen will, daß es ein Vorzug sei — so wird dieser Mangel reich aufgewogen durch ein außerordentliches form-

organisatorisches Vermögen, durch das Schönberg, wie bisher kein anderer, die formbildende Kraft des neuen melodischen Musikempfindens erwiesen und damit das Grundproblem der heutigen Musik als der Lösung fähig gezeigt hat.

Mit diesem Grundproblem hat auch der sein Leben hindurch gerungen, dessen Schaffen das größte Vermächtnis an die neue Zeit auf sinfonischem Gebiet bedeutet: Gustav M a h l e r. Gewiß, auch Max Reger mit seinen Chor- und Orchesterwerken, vor allem dem 100. Psalm und den Hiller-Variationen ist hier zu nennen. Aber Reger bietet stets das gleiche Bild: genial intuitives Erfassen des Problemes, Fallenlassen und Zurückweichen in barock modernisierte Nachahmungen älterer Muster nach dem ersten Anlauf. Bei Mahler, der uns nur Sinfonien und Lieder hinterlassen hat, ist dies anders. Von der ersten, äußerlich noch vielfach der Überlieferung folgenden und doch innerlich bereits ganz freien, selbständigen Sinfonie bis zum Lied von der Erde und der 9. Sinfonie zeigt sich ein unausgesetztes leidenschaftliches, bis zu unersättlicher Heftigkeit sich steigerndes Ringen um das Problem der neuen großen sinfonischen Form, der Form, für die das Thema nicht Baustein ist, die den Begriff des Themas im alten Sinn überhaupt aufhebt und das sinfonische Gebilde eigentlich als großartige Entfaltung eines einzigen melodischen Urgedankens auffaßt. Charakteristisch ist, daß, wenn man sich verschiedene Analysen einer Mahlerschen Sinfonie vornimmt, man bemerkt, daß die einzelnen Verfasser meist verschiedenartige Themen als Grundgedanken der Sätze angeben. Mahlers sinfonischer Bau spottet der herkömmlichen Zergliederungs- und Betrachtungsart, er läßt sich nicht in das landläufige Sonatenschema einspannen, die Gesetze seines inneren Werdens sind anderer Art, als man sie auf den Konservatorien zu lehren pflegt. Bezeichnend ist auch für Mahler, daß in verschiedenen Werken das thematische Urgebilde ein ganz einfaches Tonsymbol ist — so in der 1. Sinfonie ein aus

nur zwei Tönen bestehendes Quartenmotiv, in der 6. der Akkordwechsel A-Dur, A-Moll, in dem Lied von der Erde die Tonfolge g-a-c. Dies sind nur einzelne Beispiele, die nicht etwa als durchgehendes Prinzip gedeutet werden dürfen. Mahler hat die Lösung des sinfonischen Formproblems von den verschiedensten Gesichtspunkten aus unternommen, ohne daß man deswegen seine Sinfonien etwa als Versuche ansehen dürfte, aus irgendwelchen Vorsätzen heraus Formprobleme aufzurollen. Sie sind Emanationen einer außerordentlichen geistigen Kraft, nicht aus begrifflich faßbaren Absichten heraus geschaffen, wohl aber für uns, die wir dem Wesen der neuen Musik uns begrifflich zu nähern versuchen, wertvolle und aufschlußreiche Kundgebungen eines Willens, der nicht nur durch die einzelne Persönlichkeit, sondern durch die Zeit geht.

* * *

Ich wiederhole: ich habe nur einige Namen als Beispiele genannt, ich wollte keine vollzählige Aufstellung geben, sondern das Typische der neuen Musik hervorheben und durch einige besonders charakteristische Beispiele belegen. Wir sind in der Musik gegenwärtig keineswegs so arm an schöpferischen Kräften, wie es unseren Konzertprogrammen nach den Anschein hat. Freilich sind diese Kräfte einstweilen noch meist im Werden begriffen, und man könnte vielleicht fragen, ob es nicht eine Übertreibung, ein zu weitgehendes Entgegenkommen bedeutet, wenn man für sie heute schon eine Beachtung verlangt, die durch unzweifelhaft allgemeine Anerkennung ihres Willens und ihres Vollbringens nicht gestützt wird. Ist es nicht überhaupt falsch, so ernstlich nach diesem Wollen zu fragen und zu forschen? Genügt es nicht, wenn wir uns an die Ergebnisse halten? Hat nicht Beethoven gesagt: Das Neue und Originelle gebiert sich von selbst, ohne daß man danach suchet? Nun gewiß, diese neue Musik wird sich Beachtung und Geltung erzwingen, auch wenn wir ihr nicht dabei helfen. Tun

wir es, so geschieht das nicht in ihrem sondern in unserem eigenen Interesse. Es ist törichte Überheblichkeit, wenn wir meinen, mit unserer Teilnahme warten zu können, bis unanfechtbare Resultate vorliegen. Die Probleme der neuen Kunst gehen uns alle ins Innerste an, es sind Probleme unseres heutigen Menschentums überhaupt. Nur in dem Maße, wie wir uns alle an ihrer Lösung beteiligen, zu ihnen innerlich Stellung nehmen, können wir das Heraufblühen einer neuen Kunst erwarten.

DIE WELTGELTUNG DER DEUTSCHEN MUSIK
(1920)

Wir leben in einer Zeit, die das Problem der Wiederherstellung einer internationalen Gemeinschaft zum Grundproblem unseres Lebens gemacht hat. Gründe verschiedenster Art sind dafür maßgebend: humanitäre, die an Stelle des Völkerhasses die Völkerverbindung setzen möchten, politische, die nach Überwindung des national umgrenzten Volksbegriffs durch den Menschheitsbegriff streben, wirtschaftliche, die angesichts der ungeheuren Wertvernichtung eine Erneuerung unter allgemeinem Ausgleich der Kräfte wünschen. Wir mögen zu den einzelnen Bestrebungen oder zu den Maßnahmen, durch die man sie zu fördern hofft, stehen wie wir wollen, mögen über Völkerbund, Internationale, Grundsätze des Welthandels und der Weltwirtschaft verschiedenartigste Meinungen haben, in einem werden wir doch übereinstimmen: in der Ansicht nämlich, daß die bewußte, planmäßige Weiterführung einseitig volksmäßig und nationalistisch abgegrenzter Interessenpflege, aus der die Weltkatastrophe hervorgegangen ist, uns nur noch tiefer in Verwirrung und Elend stürzen muß. Es gilt also, unter Überwindung rein triebhaft gefühlsmäßiger Augenblicksaffekte zunächst wieder Gemeinsamkeiten zu schaffen, Bindungen herzustellen, die geeignet sind, Menschen und Völkern wieder positive Arbeitsziele zu geben, ihre Gedanken freizumachen von Haß und gegenseitiger Erbitterung.

Ich hatte humanitäre, politische, wirtschaftiche Antriebe als Mittel der Annäherung und des Ausgleichs genannt. Es gibt noch ein anderes, das die Elemente der genannten drei erfaßt und zur höheren Einheit verschmilzt: die Kunst. Auch auf dem Gebiet der geistigen Gütererzeugung sind die Leistungen der Völker verschieden, während Empfänglichheit und Nachfrage, namentlich bei den führenden mittel- und westeuropäischen Nationen gleich stark sind. Dementsprechend herrscht hier stets reges Austauschbedürfnis, das selbst durch den Krieg nur für kurze Zeit zwangs-

weise unterdrückt werden konnte und jetzt um so stärker hervordrängt. Dies gilt namentlich von der Kunst, die am wenigsten an materielle Voraussetzungen, an die Hemmungen des räumlichen Verkehrs, der Sprache, an Schwierigkeiten der Übermittlung gebunden ist: Musik.

Als Mittel geistiger und gefühlsmäßiger Bindungen ist Musik ein Austauschobjekt, das an Weite des Wirkungskreises mit dem wichtigsten Gegenstand des Handels und der Wirtschaft in Wettbewerb treten kann. Wenn sie auch an wirtschaftlicher Bedeutung und Notwendigkeit im materiellen Sinne hinter solchen Erzeugnissen zurücksteht — sie übertrifft sie dafür in der Fähigkeit der Übertragung innerster Gefühlswerte. Wenn ich in einem Eisenbahnzuge sitze, so ist es für mich gleichgültig, ob die Lokomotive mit englischer oder deutscher Kohle geheizt wird — Hauptsache ist, daß sie läuft. Aber nicht gleichgültig ist es, ob ich in einem Konzert englische oder deutsche Musik höre, denn da vollzieht sich über das bloße Musikhören hinaus eine geheimnisvolle Übertragung von Gefühlswerten. Die Chauvinisten aller Länder waren sich dessen wohl bewußt, als sie — namentlich während des Krieges, in einigen Ländern bis zum heutigen Tage — die Musik der feindlichen Nationen verpönten. Es handelt sich dabei — wenigstens für den schärfer Sehenden — keineswegs nur um kleinliche Kindereien, Tantiemeschikane oder ähnliches. Es handelte sich um die ganz richtige Erkenntnis, daß im Anhören fremdnationaler Musik bereits eine geistige Annäherung, eine innere seelische Fühlungnahme liegt. Hiergegen sträubt sich der Gegner, weil er darin eine Entwaffnung, eine Schwächung seines nur durch bewußte Einseitigkeit und Ungerechtigkeit zu stützenden Haßgefühls erkennt. Um so wichtiger ist es, der Neuanbahnung geistiger Beziehungen zwischen den Völkern durch die Musik besondere Aufmerksamkeit zuzuwenden. Wichtig besonders für uns Deutsche, einmal, weil wir an Mitteln zur Wirkung nach außen

am ärmsten sind, kaufmännisch gesprochen, weil wir am wenigsten exportieren können — und weiterhin deswegen, weil die Musik den getreuesten Spiegel des inneren Menschen gibt und wir daher hoffen dürfen, daß durch Musik am ehesten über Verleumdungen, Entstellungen und Verfehlungen hinweg das Beste unseres Wesens sich zu erkennen gibt. Wo aber ist heute die Musik, die schöpferische Kraft genug in sich trägt, um sich solchen Aufgaben für Gegenwart und Zukunft unterziehen zu können? Und wie steht die gegenwärtige deutsche Produktion dieser Aufgabe gegenüber?

Indessen — täuschen wir uns nicht, begeben wir uns nicht mit solcher Fragestellung auf einen Irrweg? Wenn Musik wirklich solcher ausgleichenden Wirkung fähig ist, warum hat sie diese nicht vor dem Kriege geübt, wo es doch an Mitteln des Austauschs, an gegenseitigem Verkehr und an bedeutenden schöpferischen Geistern keineswegs fehlte? Man hat — um nur ein ganz großes Beispiel zu nennen — Wagner in allen Städten der Welt in deutscher und fremder Sprache aufgeführt und mit Begeisterung aufgenommen. Wo sind die Sympathien oder nur die Erkenntnisse für deutsches Wesen, die die Ausländer dadurch empfangen haben? War nicht plötzlich alles wie weggeweht, als sei es nie bekannt geworden?

Es ist nötig, zunächst über diese auf die Vergangenheit bezüglichen Vorfragen Klarheit zu gewinnen, ehe die Hauptfrage nach Gegenwart und Zukunft betrachtet werden kann. Es ist außerdem nötig, die früheren internationalen Beziehungen nicht nur hinsichtlich der produktiven, sondern auch im Hinblick auf die reproduzierende Kunst, die Musikpädagogik, die Musikforschung und schließlich den Musikalienhandel zu untersuchen. Alle diese Einzelgebiete hängen eng zusammen, oft greift eines auf das andere über, und erst ihre Summe ergibt ein annähernd zutreffendes Bild der Beziehungen musikalischer Art zwischen den Völkern.

Von den Verhältnissen des Mittelalters muß hier abgesehen werden. Ihre Betrachtung würde zu weit abführen vom Thema. Für sie waren kulturelle Voraussetzungen ganz anderer Art bestimmend, als sie uns jetzt geläufig sind. Als Ausgangspunkt sei hier die musikalische Neuzeit genommen, deren Beginn etwa um 1700 anzusehen ist. Es ist die Periode, in der sich die Grundformen der heutigen musikalischen Ton- und Formensprache: auf instrumentalem Gebiet der Sonate, der Sinfonie, der Kammermusik, auf geistlichem Gebiet des Oratoriums, auf weltlichem der öffentlichen Oper und des Liedes heranbildeten. Die allgemeine Anerkennung des Dur-Moll-Systems schafft eine gleichsam europäische Grundlage für die, Weltliches und Kirchliches vereinigende Ausbreitung der Musik, das reisende Virtuosentum — anfangs vorzugsweise der Sänger, weiterhin auch der Instrumentalisten — sorgt für ständige Verbindung der bisher vereinzelten musikalischen Zentren, der im Laufe der nächsten Jahrzehnte langsam aber mächtig aufblühende Musikaliendruck und -verlag gibt die äußere Möglichkeit schnellen und vielseitigen Austauschs. Um diese Zeit liegt die Führerschaft in der produzierenden wie reproduzierenden Kunst bei einem Volk: den Italienern. Sie stellen nicht nur das größte Kontingent an Komponisten und Virtuosen — ihr Land, ihre Musikschulen, ihr Stil, ihr Geschmack haben internationale Geltung, geben das Muster, das auch für fremde Nationen maßgebend ist und von diesen nachgeahmt wird. Diese Tatsache ist um so bemerkenswerter, als hinter solcher Beherrschung des europäischen Kunstgeschmackes keine politische Macht stand. Italien war damals keine nationale Einheit, und der Einfluß der katholischen Kirche, insbesondere des Papstes bereits stark untergraben. Es war lediglich die außerordentliche Lebhaftigkeit, innere Leichtigkeit und Erfindungskraft der musikalischen Natur des Italieners — auf der anderen Seite das Fehlen ausgeprägten

Nationalgefühls bei den meisten anderen Völkern, das diese Vorherrschaft ermöglichte. Nur Frankreich vermochte aus gefestigtem nationalen Einheitsgefühl heraus in der Oper Lullys und Rameaus, in der ausübenden Kunst großer Klaviervirtuosen wie Couperin der italienischen Kunst selbständige Leistungen entgegenzustellen, ohne damit jedoch das ständige Vordringen der Italiener auch in Frankreich verhindern zu können. In England fiel nach kurzem nationalen Eigenleben der Purcellschen Schöpfungen der ausländischen Musik bald unumstrittene Herrschaft zu, und Deutschland hatte die Erlaubnis, seine großen Begabungen — es seien nur Namen wie Hasse, Händel, Gluck und Mozart genannt — in die italienische Schule zu schicken. Soweit sich daneben noch deutsche Kräfte regten, blieben sie, wie Joh. Seb. Bach, auf einen engen lokalen Wirkungskreis begrenzt, innerhalb dessen sie auch noch italienische und französische Anregungen verbreiteten. Weiter reichende Geltung war ihnen nicht beschieden. Wohl drang ihr Name gelegentlich nach außen, aber die Welt wußte nichts von ihnen.

Dieses Verhältnis verschob sich gegen Ende des 18. Jahrhunderts allmählich, aber mit stetiger Kraft zugunsten der Deutschen. Mit dem Aufblühen der Wiener Klassiker: Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven gewann die deutsche Musik ein Übergewicht, dem die anderen Nationen nichts annähernd Gleichwertiges entgegenzusetzen vermochten. Gluck wurde in seinem späteren Schaffen die größte Erscheinung der französischen Oper, Haydn gewann nicht nur durch seine Sinfonien festen Boden in Paris und London, er gab den Engländern — die Händel stets als den ihrigen betrachtet hatten — auch die ersten Oratorien großen Stils nach Händel. Mozarts Instrumentalwerke, allmählich auch seine Opern errangen internationale Geltung, und Beethovens Sinfonien und Kammermusik schließlich gaben der deutschen Musik unanfechtbare Vorherrschaft. Frankreich und England, nächst Deutschland

die Länder des stärksten Musikverbrauchs, standen völlig unter der Einwirkung des deutschen Schaffens. Das einzige Land, das sich, namentlich in der Oper, nicht im gleichen Maße unterwarf, war Italien. Die starke ursprüngliche Musiknatur des Italieners widerstand der Unterjochung unter eine landfremde Kunst. Aber sie vermochte nicht deren Siegeszug durch die übrige Welt zu hemmen, um so weniger, als ihre eigene Produktion selbst in ihrem größten Repräsentanten Rossini mehr und mehr einen stark heimatlichen Charakter annahm. Italien brachte weiterhin in Donizetti und Bellini bedeutende, in Verdi sogar eine außerordentliche Begabung hervor, die auch außerhalb der nationalen Grenzen weitgehende Anerkennung fanden. Die Führerschaft aber war verloren. Dementsprechend änderte sich auch die Gesamtlage. Italien hörte auf, die Schule der fremdländischen Komponisten und Virtuosen zu sein. Wien und Paris, dieses namentlich für ausübende Kunst, wurden die neuen Mittelpunkte. Zu alledem gab das Schaffen der deutschen Klassiker die Grundlage für das mächtige Emporblühen des deutschen Musikverlags, dessen große Häuser wie Peters, Artaria, Breitkopf und Härtel zum Teil damals begründet wurden, zum Teil durch diese Werke ihren Ausbau in größtem Maße unternehmen konnten.

Das für die deutsche Musik wichtigste Ergebnis des Umschwunges war indessen nicht die Wirkung nach außen, die plötzliche Vorherrschaft der deutschen Kunst, sondern die innere Befreiung von fremdländischen Mustern, das Erwachen nationalen Fühlens in der Musik, die Aufstellung eigener, die heimischen Begabungen anspornender Vorbilder. An der Anschauung solcher Erscheinungen schärfte sich allmählich auch der Blick für vergessene, der Welt fremd gebliebene Heroen der Vergangenheit. Johann Sebastian Bach wurde wieder entdeckt und in Deutschland, bald auch in Frankreich mehr und mehr seiner Bedeutung gemäß erkannt. An den großen Problemen, die die Wieder-

findung, Einordnung und Erkennung all der überragenden schöpferischen Geister bot, stärkte sich die geschichtliche und kritisch-ästhetische Forschung. Sie gewann Stoff und Aufgaben von unerschöpflicher Ergiebigkeit und drang nach und nach über den engen Kreis der fachlichen Methodik und Systematik hinaus zu Allgemeinbedeutung gewinnender Kunstforschung und -betrachtung.

Freilich, so mächtig das Schaffen der deutschen Klassiker nach außen und innen wirkte, so starke Ströme der Anregung, namentlich des neu erwachenden nationalen Selbstgefühls von ihnen auf das eigene Volk übergingen: eines ist doch bei der Würdigung ihres Einflusses nicht außer acht zu lassen: der Impuls ihres Schaffens kam wohl aus nationalen Quellen, war aber nicht auf nationale Ziele gerichtet. Das Ideal der Zeit, für die und aus der heraus sie schufen, kannte keine nationalen Umgrenzungen. Es war durchaus weltbürgerlicher Art. Diesem Weltbürgertum haben nicht nur Gluck mit seinen französischen, Mozart mit seinen italienischen Opern, Haydn mit seinen nach englischen Dichtungen geschriebenen Oratorien gedient. Ihm huldigte auch Beethoven mit seinen Sinfonien. Und so zweifellos für uns Glucks französische, Mozarts mit Ausnahme der „Entführung“ und der „Zauberflöte“ italienische, Haydns aus dem Englischen übersetzte Texte eben Texte sind, fremdländische Umkleidungen, hinter denen deutscher Geist, deutsches Fühlen schafft, so falsch würde es doch sein, diese Umkleidung als etwas Wesenloses, rein Zufälliges, als ein Zugeständnis an Forderungen des Tages zu nehmen. Das hieße den künstlerischen Ernst, die Gewissenhaftigkeit vor sich selbst und das Verantwortlichkeitsgefühl dieser großen Künstler gar zu gering einschätzen, sie über Gebühr von Forderungen der Außenwelt abhängig machen. Wir wissen, daß Mozart sich nach der deutschen Oper sehnte, daß er in der „Zauberflöte“ endlich Erfüllung seiner Sehnsucht fand. Aber „Figaro“, „Don Giovanni“

und „Cosi fan tutte“ haben doch Funken aus ihm geschlagen, die eine deutsche Textvorlage nicht hätte wecken können und über die wir uns nicht zu beklagen haben. Ähnlich war es mit Glucks großen Opern, und auch Haydn empfing den inneren Schwung zur „Schöpfung“ aus dem fremden Kulturklima, aus der großartigen Verfassung des englischen Chorwesens, das erst durch Verpflanzung und Übertragung in Deutschland Boden faßte. Es offenbarte sich in dieser Verschmelzung mehrerer Kulturen, wie sie symbolisch an der Benutzung fremdsprachiger Texte zum Ausdruck kommt, ein tiefer Wesenszug der deutschen Klassiker: der Wunsch, über die Grenzen des heimatlichen und nationalen Bezirks sich hinauszuschwingen, die Sehnsucht nach dem Menschheitsideal, diese Sehnsucht, die gleich mächtig und überströmend aus Schillers Worten spricht, wie aus Beethovens Tönen „diesen Kuß der ganzen Welt“. Das war kein Volks-, kein Nationalgefühl mehr, das war Weltbürgertum. Diesem Ideal huldigt Mozart in seinem deutschesten Werk, der „Zauberflöte“, geradeso wie Beethoven in den wortlosen Ideen und Ekstasen seiner Sinfonien.

Es ist nicht unsere Aufgabe, hier auf Grund späterer geschichtlicher Erfahrungen Kritik zu üben an solchen Vorstellungen und Wünschen. Es ist nur festzustellen, daß die deutsche Musik in dem nämlichen Augenblick, wo sie sich aus Abhängigkeit und Hörigkeit zu selbständigem Leben und internationaler Geltung aufrichtete, vom nationalen Standpunkt aus gewissermaßen über das Ziel hinausschoß, sehr im Gegensatz etwa zu der früher vorherrschenden italienischen und französischen Musik, die nur durch die Vollendung ihrer organischen Struktur und Erscheinung, durch die lateinische Verbindlichkeit und Zugänglichkeit ihres Wesens, nicht aber durch internationalen Charakter sich allgemeine Geltung errang. Zweierlei ergibt sich daraus: Zunächst, daß dieser Sieg einer im Ursprung deutschen Kunst eigentlich doch nicht geeignet

war, Erkenntnis deutschen Wesens zu verbreiten. Für das Ausland standen die großen deutschen Klassiker außerhalb der Nationen. Jede fand in ihnen etwas ihrem eigenen Wesen Entsprechendes und entnahm ihnen eben dieses. Man kann keine darum schelten oder sie der bewußten Entstellung anklagen, denn in Wahrheit ist diese Kunst international empfunden. Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven haben wohl den deutschen Namen zu höchster Geltung gebracht — aber sie haben niemals als Propagandisten für deutsches Wesen gewirkt. Die zweite Folgerung ergab sich für die ihnen nachfolgende Generation. Sie konnte entweder dem Weltbürgerideal der großen Vorbilder und Führer weiter nachhängen, oder sie mußte sich in gewissem Maße von ihnen freimachen, ihren Werken nur das entnehmen, was deutsch im engeren Sinne des Fühlens und Schaffens war.

Solche Wahl war selbstverständlich nicht in jedem einzelnen Fall dem beliebigen Ermessen des Künstlers anheimgestellt, sie war auch nicht etwa dem Ergebnis einer Abstimmung unterworfen. Es ist anzunehmen, daß den meisten der Nachfolgenden die Frage in dieser scharfen Fassung überhaupt nicht zum Bewußtsein gekommen ist. Erst uns Heutigen, die wir die seitherige Entwicklung aus weitem Abstand überblicken, wird sie in ihrer grundsätzlichen Bedeutung erkennbar. Die damalige Entscheidung wurde bedingt durch die besondere Artung der handelnden Persönlichkeiten und durch die Geistesströmungen, in die sich unter dem Druck der welthistorischen Begebnisse die Periode der deutschen Idealisten auflöste. Eine Auflösung ist es in Wahrheit, im Gegensatz zu der allumspannenden Zusammenfassung durch die Klassikererscheinungen. Ein Zerfall, wie das Auseinanderfallen eines Weltreichs. Nicht so sehr Verfall im Sinne eines Abstieges, denn es mangelt weiterhin keineswegs an schöpferischen Persönlichkeiten besonderer Prägung. Ein Zerfall aber war es im Hinblick auf den ideellen Elementartrieb.

Es vollzog sich eine geistige Umschichtung nicht nur innerhalb der Musik sondern auf allen Gebieten öffentlichen und persönlichen Lebens. Eine Umschichtung, die keineswegs nur auf rein künstlerischen Antrieben beruhte, sondern durch eine tiefgreifende Wandlung der Denk- und Empfindungsart in weitestgefaßter Bedeutung hervorgerufen wurde, bisherige Ideale, wenn nicht vergessen, so doch erblassen machte, neue Gedanken, Wünsche, Begriffe, Ziele an ihre Stelle treten ließ und zum Aufsuchen neuer Wege dahin alle Menschen dieser Kulturepoche anreizte. Das nationale Moment, bisher mehr eine Begleiterscheinung, eine Nebenwirkung, trat mehr und mehr hervor, wurde allmählich zur bestimmenden Kraft in Politik, Wirtschaft, Geistesleben. So in der Philosophie, in der Kunst, in der Musik. Das menschheitumfassende Weltreich der Klassiker spaltete sich. Es war ein Vorgang wie nach dem Teilungsvertrag von Verdun, als sich das Reich Karls des Großen auflöste. Es gab eine deutsche, eine französische, eine italienische Provinz. Im Laufe der Jahre und Jahrzehnte traten durch Erschließung bisher unbekannter Kulturgebiete, wie des russischen, des tschechischen, oder durch Erstarkung seither völlig unselbständiger, wie des englischen, des dänisch-skandinavischen, des amerikanischen, immer neue Bezirke hinzu. Das Prinzip der stammesartlich nationalen Sammlung, der bewußten, mehr oder minder leidenschaftlichen Abgrenzung gegen fremdnationale Art wurde immer mehr zum Leitgedanken dieser Bewegung, die der politischen parallel lief. Es lag zweifellos sehr viel Gutes, Fruchtbringendes in ihr. Sie erschloß Quellen, die bisher unbekannt, oder doch ihrer Ergiebigkeit nach nicht annähernd erfaßt waren. Es lag zugleich jedoch eine schwere Gefahr in ihr. Was diese Gefahr bedeutete, haben wir und hat die Welt in den letzten Jahren bitter erfahren müssen. Aber wenn wir die Entwicklung der europäischen Musik und der ihr angegliederten außereuropäischen seit dem Untergang des deutschen

Klassikergestirns bis unmittelbar an die Gegenwart überblicken, so finden wir als innerst wirkendes Gesetz diesen Grundtrieb nach nationaler Absonderung und Kräftigung, einen Trieb, der sich kulturpsychologisch erklären und begreifen läßt als Reaktion auf die zur Hochblüte gelangte Weltgemeinschaftsidee der Klassiker, als instinktiver Drang zur Auffrischung und Erneuerung aus bis dahin wenig beachteten Quellen, als Wunsch, jener übermächtigen Geistes- und Willensoffenbarung eigenes produktives Vermögen entgegenzusetzen — dessen letzten, zu äußerster Zuspitzung getriebenen Auswirkungen wir aber doch mit furchtbarer Enttäuschung gegenüberstehen.

Die Anfänge freilich ließen einen derart verhängnisvollen Ausgang nicht ahnen. Zunächst war nichts bewußt Feindseliges und Gegensätzliches zwischen den verschiedenartigen nationalen Kunstschöpfungen und Künstlern. Der Austausch und die gegenseitige Anregung wurde in der Öffentlichkeit wie unter den führenden Persönlichkeiten selbst nach Möglichkeit gepflegt, soweit er sich fruchtbar erwies. Dies war allerdings nur in beschränktem Maße der Fall. Das deutsche Publikum und die deutsche Künstlerschaft erwies sich dabei besonders aufnahmefähig. Man übernahm die italienische Oper Rossinis, Donizettis, Bellinis, man übernahm die französische Oper Cherubinis, Spontinis, Méhuls, Halévys, Aubers. In dem deutschgeborenen Meyerbeer erstand den Franzosen der Vollender ihrer nationalen lyrischen Tragödie. Man erkannte und pflegte die französische Instrumentalmusik eines Berlioz, und der genialen Mittlererscheinung Franz Liszts gelang in seiner Person sogar vorübergehend eine Verschmelzung französischen und deutschen Wesens. Ähnliche Weitherzigkeit und Unbefangenheit in der Entgegennahme fremdnationaler Kunst erwies nur noch England. Hier war diese Bereitwilligkeit fremdländischer Produktion gegenüber allerdings nicht nur Zeichen guten Willens und innerer Anpassungsfähigkeit. Sie beruhte auch

auf dem Verbrauchsbedürfnis, dem keine eigenkräftige heimische Produktion entsprach. So kam es, daß in England deutsche Musik jeder Art nicht nur unbeschränkte Gastfreiheit genoß, sondern der französischen und italienischen gegenüber die Führung behielt. Nach Haydn versuchte man zunächst Beethoven nach England zu ziehen, als dies nicht gelang, wandte man sich an Weber. Webers früher Tod verhinderte eine dauernde Verbindung — nun kamen Mendelssohn und Spohr herüber. Beide übten einen gewaltigen Einfluß. Namentlich Mendelssohns Nachwirkung in England reicht bis in die letzten Jahre, teilweise wohl bis in die Gegenwart hinein und fand erst spät in Wagner ein Gegengewicht. Neben den deutschen Komponisten fanden die deutschen Instrumentalisten und Dirigenten in England ihre zweite Heimat. Klara Schumann, vor allem Joseph Joachim und Hans Richter gehörten in England zu den populärsten Erscheinungen. Dementsprechend wurde England auch eines der fruchtbringendsten Gebiete für die deutsche Musikpädagogik. Deutsche Musiklehrer wirkten in großer Zahl dort, englische Schüler und Schülerinnen überschwemmten die deutschen Konservatorien. Auch die englische und deutsche Musikforschung arbeiteten in stetem gegenseitigen Einvernehmen, es bestand zwischen England und Deutschland auf jedem Gebiet des musikalischen Lebens ein reger Wechselverkehr, der allerdings nicht gegründet war auf gegenseitiges Nehmen und Geben. Vielmehr war der Engländer hier durchweg der empfangende, der Deutsche der gebende Teil. Vielleicht beruht das im Erfolg so geringe Ergebnis in hohem Maße auf der Tatsache, daß dem Engländer gerade für deutsche Musik Fähigkeit eigentlich produktiver Entgegennahme und Erwiderung fehlte. Er kaufte sie sich, benutzte sie zur Verschönerung, zum Schmucke seiner vornehmen gesellschaftlichen Kultur. Für ihre innerlich bewegende Kraft, für die in ihr eingeschlossenen tiefen menschlichen Werte und geistigen Impulse hatte er im Grunde

kein Verständnis. Er nahm die Kunst nicht so wichtig, schwer und ernst wie der Deutsche. Darum konnte er sich fremdländischer Musik ruhig hingeben, ohne davon eine Beeinträchtigung nationaler Denk- und Empfindungsart befürchten zu müssen. Erst die letzten Jahre haben mit dem zaghaften Emporwachsen einer eigenen englischen Produktion hierin eine gewisse Änderung gebracht und England auch in dieser Beziehung aus seiner „splendid isolation" gelöst.

Wesentlich anders gestaltete sich die Aufnahme deutscher nachklassischer Kunst in Frankreich und Italien. Für die deutsche dramatische Oper eines Weber, Spohr, Marschner war in den lateinischen Ländern wenig Gegenliebe vorhanden. Bekannt ist der Bericht Wagners über die Pariser Aufführung des „Freischütz", der erst durch Berlioz' Komponierung der Dialoge für die große Oper gebrauchsfähig gemacht werden mußte und auch dann mehr Verwunderung als Begeisterung hervorrief. Schlechter noch erging es anderen zeitgenössischen deutschen Opern. Sie wurden für Paris überhaupt nicht in Betracht gezogen. Es wäre falsch, hieraus den Vorwurf einseitigen Hochmutes oder absichtlicher Ignorierung der deutschen Produktion ableiten zu wollen. Vielmehr war die deutsche romantische Oper in ihren Voraussetzungen so stark auf das deutsch-romantische Empfinden eingestellt, in ihrem Wirkungskreis daher so streng national abgegrenzt, daß es Völkern, bei denen diese Voraussetzungen fehlten, schlechterdings unmöglich war, sich in diese Gefühlswelt hineinzufinden. Ähnlich erging es der deutschen Instrumentalmusik, den Klavierwerken, sinfonischen Schöpfungen etwa eines Schumann und später Brahms, und ähnlich erging es dem deutschen Lied von Schubert bis Wolf, für das der Franzose und Italiener gar keine eigene Bezeichnung besitzt. Überhaupt ist zu bedenken, daß das romanische Naturell von vornherein jeglicher Instrumentalmusik schwer zugänglich ist, außer wenn sie im programmatischen Gewande erscheint. Die Sinnlichkeit der Phantasie drängt den

Romanen zunächst zur Bühne mit der wahrnehmbaren Buntheit ihrer Erscheinungen, das Konzertmäßige interessiert ihn vornehmlich, wenn es stark mit virtuosen Elementen durchsetzt ist. Für die Sprache abstrakter Ideen und die nach innen gewandte Poesie, wie sie der deutschen Instrumentalmusik vorwiegend zugrunde liegt, hat er ebensowenig Neigung wie für die subjektivistische Intimität der Liedlyrik.

Es war also zunächst keine bewußte, auf äußeren Motiven beruhende Abneigung, die eine lebendige Fühlungnahme der Franzosen und Italiener mit der nachklassischen deutschen Produktion verhinderte. Es war die durch die Eigenheit des romanischen Naturells bedingte Unmöglichkeit, sich in das nationale Eigenleben fremder Völker hineinzufühlen. Und da die deutsche Produktion vorwiegend auf Betonung und Hervorhebung eben dieser nationalen Gefühls- und Vorstellungsart gerichtet war, so ergab sich das Fehlen gegenseitigen Kontaktes als natürliche Folge der Einseitigkeit beider Teile. Ähnliches gilt von der ausübenden und lehrenden Kunst, von Kunstforschung und -wissenschaft. Auch hier kam man auf beiden Seiten zu immer schärferer Ausprägung der tiefen Gegensätzlichkeit grundlegender Rasseeigentümlichkeiten, auch hier war wohl auf deutscher Seite Empfänglichkeit vorhanden für die Reize und Verdienste romanischen Wesens, während die deutschen Leistungen, von wenigen Ausnahmen abgesehen, nicht sonderliche Gegenliebe fanden. Die großen französischen und belgischen Virtuosen des 19. Jahrhunderts, die Geiger: Kreutzer, Rode, Vieuxtemps, Ysaye, die französischen Pianisten entzückten und begeisterten das deutsche Publikum durch die hohe Formkultur und anmutvolle Schönheit ihres Spieles, typisch deutsche Künstler wie der große Spohr, oder ein Hans von Bülow wurden in Paris anerkannt, aber doch im Wesentlichen ihrer Bedeutung nicht erfaßt. In den letzten Jahren haben einige deutsche Dirigenten — Strauß, Weingartner, vor allem Nikisch —

auch in Frankreich starken Anklang gefunden, doch handelt es sich hier um Persönlichkeiten, deren Natur schon von vornherein wieder zu internationaler Empfindungsart neigt und die zudem die imposanten Leistungen der besten deutschen Orchester für sich werben lassen konnten. Auf wissenschaftlichem Gebiete die gleichen Gegensätze: die deutsche Forschung, vorwiegend auf Gründlichkeit und philologische Gewissenhaftigkeit gerichtet, in Einzelfällen, wie bei Riemann, mit dunkler Phantastik gemischt, konnte den Romanen mit ihrer Vorliebe zur Klarheit und Leichtigkeit, ihrer Abneigung gegen abstrakte Grübelei und trockene Dogmatik innerlich nicht zusagen. So gab es auf der romanischen Seite eine ganz andere und doch auch für den Deutschen höchst beachtenswerte Art der Kunstforschung und Ästhetik, die zunächst für die Erschließung der alten französischen Kunst, darüber hinaus namentlich für die Erkenntnis Bachs, neuerdings auch Mozarts außerordentlich Wertvolles geleistet hat. Auch hier war es so, daß wohl die Deutschen aus der Arbeit der Franzosen viel Nutzen und Anregung gewannen, während umgekehrt nur geringe Gegenwirkung sich einstellte. Die Vereinigung der „Internationalen Musikgesellschaft" schuf ein äußeres Band für alle, aber doch nur ein äußeres. Wie in der Zeitschrift dieser Gesellschaft jeder in seiner Muttersprache schrieb, so liefen die Menschen und ihre Arbeiten auch in Wirklichkeit fremd und ohne wahrhaftes gegenseitiges Verständnis nebeneinander her. So war das Auseinanderfallen dieser wissenschaftlichen Internationale beim Beginn des Krieges eigentlich nur die natürliche Folge einer gegenseitigen Fremdheit, die bis dahin nur durch äußere Höflichkeitsformeln verdeckt war und nun, wo man sich keine Rücksichten mehr schuldig zu sein glaubte, die allgemeine Verständnislosigkeit und Verständnisunfähigkeit kraß bloßlegte.

Ich erwähnte, daß die französische Forschung namentlich in bezug auf Bach außerordentlich Wertvolles geleistet hat. Bach

war in Wirklichkeit bis gegen den Ausgang des 19. Jahrhunderts die einzige große deutsche Erscheinung, die, abgesehen von den Klassikern, auch bei den Franzosen ein ganz tiefgehendes Interesse weckte, erforscht und aufgeführt wurde. Dies mag zunächst nach dem bisher Gesagten sehr merkwürdig scheinen. Auf Bach trifft im allgemeinen das nämliche zu, was von der Kunst der deutschen Romantiker des 19. Jahrhunderts gilt: daß sie im Gegensatz zu dem Weltbürgertum der Klassiker durchaus dem Boden deutschen Fühlens und Denkens entwachsen ist, in ihren Wirkungsbedingungen daher an ihn gebunden bleibt. Darum eben war Bach zu seinen Lebzeiten außerhalb seines persönlichen Kreises wenig bekannt, darum konnte ihm, der als Schaffender wie als Ausübender auf einsamer Höhe wandelte, der internationale Weltruf eines Händel nie zufallen. Es scheint zu überraschen, daß trotz dieser nationalen Gebundenheit Bach, als er ein halbes Jahrhundert nach seinem Tode für die Allgemeinheit allmählich wieder entdeckt wurde, im Gegensatz zu den deutschen Romantikern auch bei den Völkern der lateinischen Rasse tiefe Teilnahme wecken konnte. In Wirklichkeit sind beide Fälle grundverschieden, und die ungleiche Behandlung des alten Bach und der zeitgenössischen Deutschen, namentlich durch die Franzosen, hat gut sachliche Gründe. Zunächst hatte Bach trotz seiner äußeren Abgeschlossenheit doch viele Elemente der damaligen französischen und italienischen Musik namentlich auf instrumentalem Gebiet in sich aufgenommen. Es fanden sich daher für die Franzosen, die sich mehr und mehr in ihre eigene Vergangenheit zurückwandten, zahlreiche Anknüpfungspunkte zwischen Bach und ihren eigenen musikalischen Vorfahren. Dann und vor allem war Bachs deutsches Empfinden doch grundsätzlich anderer Art und anderen Wesens als das der Romantiker des 19. Jahrhunderts. Bach lebte in einer Zeit, die innerlich schon dem Weltbürgertum, der Zeit der deutschen Klassik zustrebte. Für ihn war die Bindung an das seiner

Eigenart kaum bewußte Deutschtum seiner Zeit im Grunde nur äußeres Symbol. Wenn wir ohne falsche Überheblichkeit sagen dürfen, daß keine andere Sprache, keine andere Art des Fühlens als eben die deutsche es dem Genie eines Bach ermöglicht hätte, so in die Tiefen seiner gewaltigen Natur zu dringen, so müssen wir doch sofort hinzusetzen, daß diese Tiefe weit außerhalb der Grenzen alles national Bedingten lag, nicht nur des Nationalen sondern auch des Weltbürgerlichen — daß sie an die letzten Geheimnisse des Menschlichen überhaupt rührt, vor dem alle Unterschiede nationaler wie konfessioneller Art ins Wesenlose zerfallen. Das Deutschtum Bachs war nur die schützende Kapsel, die aufspringen mußte, sobald die Frucht zur Reife kam. Das Deutschtum der Romantiker hingegen war eine Einengung. Sie ließ gewiß viel Verdienstliches und Bedeutendes keimen und sich kräftigen, und den Deutschen ist um so weniger ein Vorwurf zu machen, als alle damaligen Nationen ebenso handelten. Dieser Nationalismus in der Kunst war, absolut gewertet, eine allgemeine Erkrankung der Geister, die man als Beginn eines Auflösungsprozesses ansehen kann. Es kommt aber hier noch nicht auf diese Wertung an, nur auf die Erklärung, daß in solcher Zeit der typische Deutsche Bach auch die nichtdeutschen Musiker aufs tiefste fesseln konnte. Diese Erklärung liegt darin, daß hier ein naturgewaltiges Genie sich offenbarte, das alle Einengungen und Fesseln nationaler Bedingtheiten sprengt und Menschheitssprache spricht.

Ein solches Genie aber fehlte den Romantikern, nicht nur den deutschen sondern denen aller Länder. Gewiß war der Franzose Berlioz eine überragende Erscheinung, die Dämonisches in sich trug. Aber auch er blieb in selbstgezogenen Grenzen stecken und so sehr er sich mühte, aus nationalem Fühlen heraus seine Probleme bis auf den menschlichen Urkern hinzuführen, so wenig vermochte er, das Erstrebte Tat werden zu lassen. Von Italienern unternahm es Rossini, im „Tell“ die musikalische Weltsprache zu

reden, aber abgesehen davon, daß er seine Natur nicht in der frischen Ursprünglichkeit wie im „Barbier von Sevilla" zeigen konnte, war die Form der großen Oper doch bestenfalls nur eben Formensprache, zeitlich und örtlich bedingt, nicht der Vertiefung fähig, wie sie eine Musik wahrhaft großen Stils hätte bringen müssen. Mehr noch äußerlich und konventionell gebunden gab sich Meyerbeer in seinen Werken für die große Oper. Es hieße kurzsichtig und voreingenommen urteilen, wollte man die vielen, im artistischen Sinne genialen Einzelheiten seiner Werke, das außerordentliche formale Geschick, den klanglichen Spürsinn darin verkennen. Aber diese Art Internationalität unter Verleugnung des nationalen Grundsinnes konnte wohl blendende äußere Erfolge erzielen, niemals jedoch eine künstlerische Wertbereicherung im absoluten Sinne ergeben. Solche war nur einem Künstler möglich, der, bewußt aus nationalem Musikempfinden schöpfend, dieses wieder zu übernationaler Größe und Tragfähigkeit zu steigern, es in seiner tiefsten menschlichen Bedeutung zu erfassen und es dadurch allgemein begreiflich zu machen vermochte. Selbst die musikalisch reichste Erscheinung nach Beethoven: Franz Schubert blieb im Instrumentalschaffen an die heimatliche Gefühlswelt gebunden. Marschner, Spohr, Mendelssohn, Schumann und später Brahms fanden bewußtes Genügen an der Betonung und Hervorhebung stammesartlicher Elemente. Auch die große Kunst Webers war eher absichtlich national begrenzt, als daß sie sich im umfassenden Sinne auszuweiten versucht hätte. Erst mußte der neugewonnene Boden gründlich durchackert und bestellt werden, erst mußten Früchte der neuen nationalen Kunst in einiger Zahl und Kraft herangereift sein, ehe wieder das große Genie erscheinen konnte, das nun, von diesem Boden genährt, wieder den Versuch machen konnte, mit neuen Zungen zur Menschheit zu sprechen. Dieses Genie, dessen Schaffen den Gipfel der romantisch nationalen Kunst bedeutet, war Richard Wagner.

Es kommt hier nicht darauf an, den Siegeszug der Kunst Wagners durch alle Welt im einzelnen zu beschreiben oder zu betonen. Es genügt die Feststellung, daß Wagner nach den deutschen Klassikern und nach der Wiederentdeckung Bachs der erste Musiker nicht nur der deutschen sondern aller Völker war, der mit seinem Gesamtschaffen sich überall Geltung und Bewunderung erzwang, wo nur Teilnahme für musikalische Kunst vorhanden war. Man kann sogar, noch weitergehend, behaupten, daß Wagner überall in der Welt viele Menschen zur Teilnahme am Kunstgeschehen gebracht hat, die vorher kein Interesse dafür zeigten. Und doch liegt ein ganz tiefer, grundsätzlicher Unterschied in der Wirkung Wagners gegenüber der Wirkung der Klassiker und Bachs. Dieser Unterschied der innersten Wesensart hat auch eine gewaltige Verschiedenheit der Folgen dieser Wirkung verursacht. Die Kunst der Klassiker war weltbürgerlicher Art, die Bachs ging an das Menschentum jenseits aller äußeren Einteilungen. Wagners Kunst dagegen war nicht nur in ihren Voraussetzungen sondern auch in der Art ihrer Erscheinung und Betätigung: der Stoffwahl, Gestaltung, dem gesamten künstlerischen und ethischen Habitus nach durchaus nationalistischer Art. Sie war die sinngemäße Folge und Zusammenfassung der romantischen Ideen, dank dem gewaltigen Genie des Künstlers diese völkischen Antriebe bis zur Höhe einer starken allgemein menschlichen Empfindung steigernd, dabei aber nicht wie etwa Bach das Nationale nur als gleichsam zufälligen Durchgang ansehend, es in der Kunst völlig aufhebend, sondern es im Gegenteil auch in der höchsten Steigerung stets bewußt bewahrend und hervorhebend. Wenn Wagners Kunst trotz ihres fast schroff hervorgekehrten Deutschtums alle fremden Völker bezwang, sich überall, selbst bei ganz anders gearteten Rassen, Eingang und Geltung erkämpfte, so war dies eben wirklich ein Zwang, ein Kampf, der ausgefochten wurde und in dem das Genie als der stärkere Teil zunächst siegte. Aber es lag etwas

Gewalttätiges, etwas Napoleonisches, ein — man könnte fast sagen: brutales Erobererturn in diesem Siegeszug der Kunst Wagners. Und es war auf der Gegenseite kein freiwilliges, widerspruchsloses Sichhingeben. Es war vielmehr die Schwäche, die der Kraft wich, innerlich widerwillig, aber unfähig zur Gegenwehr, dabei stets das Gegensätzliche der anderen nationalen Art heftig empfindend und innerlich dagegen rebellierend. Der Triumph der Kunst Wagners entspricht durchaus dem Triumph von 1870/71. Wenn die großen Operntheater in Paris, London, Mailand, Madrid, Amerika in ständig zunehmender Hast sich der Werke Wagners bemächtigen, wenn das Publikum der Bayreuther Festspiele einen hohen Prozentsatz von Ausländern aufwies, so ist damit keineswegs der Beweis für die völkerverbindende Kraft der Kunst Wagners erbracht, nur für die magische Hypnose, die sein Genie übte und der keine zeitgenössische Gegenwirkung die Spitze zu bieten vermochte. Wie wenig aber dieser Weltkultus der Wagnerschen Kunst die vorhandenen Gegensätze auszugleichen vermochte, wie er sie vielmehr den Völkern erst bewußt machte, zeigt die Nachwirkung, die er übte. Bisher waren die nationalen Kontraste in friedlichem Wettbewerb, ohne Betonung der Widersprüche nebeneinander gediehen, zum Teil einander anregend, zum anderen Teil — soweit Anregungen nicht möglich waren — einander ruhig ignorierend. Jetzt platzten sie, nachdem der erste gewaltige Ansturm der Wagnerschen Kunst vorüber war, mit ungewohnter Heftigkeit aufeinander, bekamen eine deutlich zur Schau getragene Gegensätzlichkeit, die sich in einzelnen Erscheinungen zur bewußten Feindseligkeit steigerte. Es war, wie wenn die im ersten Erscheinen überwältigende Kundgebung höchstgesteigerter Nationalkunst rückwirkend in den anderen schwächeren Völkern bisher gebundene, latent gebliebene Kräfte löste, eine neue Selbstbesinnung nach dem Rausch, eine innere Regeneration des künstlerischen Eigenwillens hervorrief.

Diese eigentümliche Wirkung des Wagner-Taumels machte sich zunächst in Italien bemerkbar, wo die einzige, Wagner an musikalischem Genie ebenbürtige Musikerbegabung dieser Zeit lebte: Giuseppe Verdi. Man hat gesagt, daß Verdis späteres Schaffen, etwa von der „Aïda" ab, von Wagners Einfluß beherrscht sei. Diese Behauptung ist ebenso falsch wie richtig. Zweifellos besteht eine unverkennbare Wechselwirkung zwischen Wagner und dem späteren Verdi. Man kann aber diese Wechselwirkung in bezug auf Verdi nicht als Beeinflussung im Sinne einer stilistischen Annäherung bezeichnen, sie äußert sich im Gegenteil als Hervorhebung der inneren Verschiedenheit beider Künstler und beider Nationen. Sie ist dahin zu charakterisieren, daß Verdi durch das Erlebnis Wagners erst zur Erkenntnis und Fruchtbarmachung der tiefsten Eigentümlichkeiten seiner Natur und seiner Begabung gebracht wurde, daß er die letzte Steigerung seiner Persönlichkeit daraus gewann. Es ist im Sinne einer absoluten Wertung völlig gleichgültig, ob sich da oder dort stilistische Anklänge oder Ähnlichkeiten der Faktur finden. Übereinstimmungen solcher Art zeigen sich auch zwischen Meyerbeer und Wagner, sie mögen stilphilologisch interessant sein, beweisen aber für die jetzige Betrachtung gar nichts. Die innere Selbständigkeit der Künstlernatur Wagners gegenüber Meyerbeer und Verdis gegenüber Wagner wird dadurch nicht im mindesten berührt, sie tritt vielmehr an solchen äußerlichen Beziehungen um so deutlicher erkennbar hervor. Daß diese Entwicklung der italienischen Kunst durch Verdi eine bewußte Abkehr von Wagner bedeutete, tritt krasser noch als bei Verdi an seinen minder genialen italienischen Nachfolgern hervor: Puccini, Mascagni, Leoncavallo. Gleichviel, wie wir den künstlerischen Wert dieser Opernproduktion einschätzen — ihrer Tendenz nach bedeutet sie eine aus nationalen Bedürfnissen erwachsene bewußte Abkehr von Wagner, die Betonung des national Gegensätzlichen zur Kunst des großen deutschen Drama-

tikers, die schroffe Opposition gegen seine geistige Vorherrschaft, gegen seinen Eroberungsdrang.

Erheblich später, dafür aber auch schärfer und fanatischer erwachte der Widerspruch in Frankreich. Verdis späteres Schaffen war in der Betonung seiner Eigentümlichkeit die Kundgebung der einzelnen genialen Persönlichkeit, daher in der grundsätzlichen Bedeutung des aus nationaler Selbstbesinnung erwachsenden Widerspruchs nicht sofort erkennbar. Anders in Frankreich. Hier erhielt die Gegenbewegung sofort ausgesprochen nationalistische Färbung. Sie war offenkundige Widersetzlichkeit, Gesinnungskundgebung. Bei Verdi antwortete die schöpferische Tat, der tieferliegende Grund blieb anfangs unerkennbar. In Frankreich war der Wille zum Widerspruch früher vorhanden als das Vermögen dazu. Bizets „Carmen“, in Deutschland früh erkannt und gewürdigt, von Nietzsche als Ausgangspunkt der deutschen Opposition benutzt, blieb eine einstweilen unbemerkte Einzelkundgebung. Die nationalistische französische Kunstrichtung verlangte stärkere, schneidendere Gegensätzlichkeit. Sie griff zunächst auf die eigentümlichste Zeit rein französischen Kunstschaffens zurück. Dies bedeutete, da die französische Oper durch Meyerbeer und vorher durch Gluck, die französische Instrumentalkunst eines Berlioz durch Beethoven von ihrer rein nationalen Entfaltung abgelenkt worden war, ein Zurückgehen auf die Zeit vor Gluck, auf Rameau, den genialen Theoretiker und Komponisten. Aus seinen Schriften und seinem Schaffen gewann man Anregungen, die nun, durch eine spekulative Ästhetik gefördert und modernisiert, im Schaffen Debussys und seiner Nebenmänner ihren Niederschlag fanden. Die eigentümliche, abseitige Erscheinung des Belgiers César Franck, fremdländische, aus dem Osten kommende Einflüsse, namentlich des genialen Russen Mussorgsky wurden in kluger Abdämpfung verwertet. So ergab sich eine Kunst, die infolge ihrer etwas retortenhaften Entstehung

an schöpferischem Vermögen der Kunst Wagners nicht annähernd ebenbürtig, in der Selbständigkeit ihrer Haltung, der bewußt ausgeprägten Eigentümlichkeit des Rassecharakters und der vielen keimkräftigen Anregungen, die sie barg, doch ein starker, das nationale Selbstgefühl weckender Kontrast gegenüber dem Zauber des deutschen Meisters war.

Am seltsamsten ist die Wandlung in England. Dieses Land, bisher an eigenen schöpferischen Kräften ganz arm, sofern man nicht dem talentmäßig beachtenswerten, aber geistig unselbständigen Sullivan Bedeutung beimessen will, fing plötzlich an, selbst zu produzieren. Hier zeigte sich nun eine merkwürdige Spaltung der Geister und der Willensrichtungen. Die Oper war und blieb für den Engländer ausländische Importproduktion, sie bot ihm keine seinem Wesen entsprechende Schaffensanregung. Innerlich näher stand ihm die Instrumental- und Chormusik, Solomusik, Sinfonie und Oratorium. In der Sinfonie und dem Oratorium war der deutsche, von Haydn, Spohr und Mendelssohn schließlich zu Brahms führende Einfluß zu stark, das aus anderen Nationen kommende Gegengewicht zu gering, um sofort eine Abkehr vom Deutschtum möglich zu machen. Die bemerkenswerteste englische Begabung für diese Gebiete, Edward Elgar, blieb daher in den deutschen Mustern befangen, ohne jedoch sich ihnen vorbehaltlos hinzugeben. Seine Oratorien und Orchesterwerke lassen bei aller Abhängigkeit, namentlich in struktureller Beziehung doch in Farbe und Haltung einen eigenen Charakter und Willen erkennen, der in der eigentümlichen Mischung von verhaltener Wärme, epischer Breite und überlegener Ruhe der inneren Führung einen neuen, national gefärbten Ton erklingen läßt. Dieser stark nach der deutschen Seite gravitierenden Schaffensart mit akademischem Einschlag trat aber eine andere, von jüngeren Kräften getragene Richtung gegenüber, die ihre Anregung unverkennbar französischen Einflüssen verdankt. Sie hielt sich zunächst an die klei-

neren, intimen Formen der Solomusik und konnte in ihnen an die fremden Muster unmittelbar anknüpfen. Vom Schaffen dieser Musiker ist in Deutschland bisher verhältnismäßig wenig bekannt geworden, eigentlich nur die Klaviermusik des Cyrill Scott und auch diese nur in kleinen Proben. Und doch scheint es, als ob gerade hier die der Stimmungslyrik und versonnenen Intimität zuneigende Eigenart des englischen Naturells sich unmittelbaren Ausklang zu schaffen sucht, wie ja ähnlich die Soloinstrumentalmusik in England schon einmal vor Jahrhunderten zur Elisabethanischen Zeit zu hoher nationaler Blüte gelangt war.

Aber nicht nur die alten musikalischen Naturvölker: Deutsche, Italiener, Franzosen, Engländer schieden sich mit immer stärker betonter Gegensätzlichkeit in nationale Gruppen. Es traten auch Völker und Rassen hinzu, die bisher außerhalb des Kulturbereiches der westeuropäischen Musik gestanden hatten. Die nordgermanischen Stämme: Dänen, Schweden, Norweger, bisher den Deutschen unterschiedslos angeschlossen, erwachten zu stärkerem Selbstbewußtsein. Brachten sie auch keine führende Persönlichkeit von überragender Bedeutung hervor und verleugneten sie im wesentlichen nirgends die Verwandtschaft mit der großen deutschen Kunst, so trat doch die stammesartliche Besonderheit sowohl im poetisch Stimmungsmäßigen wie in der koloristischen Tönung ihrer Kunst deutlich hervor. Der Norweger Grieg, der Finnländer Sibelius sind die bemerkenswertesten Neuerscheinungen dieser nordischen Völker. Auch Schweden und Dänemark zeigen Bestrebungen zur Befreiung von der deutschen Vorherrschaft, neuerdings sogar mit wachsender Hinneigung zur Anlehnung an die französische Kunst. Ähnlich wie bei den nordischen ist es bei den westdeutschen Stämmen, auch die Schweizer Musik betont in den letzten Jahren mehr und mehr die heimatliche Eigenart. So fest Erscheinungen wie Hegar, Huber, Suter in der deutschen Kunst verwurzelt sind, so deutlich ist doch der Wunsch nach nationaler

Abgrenzung unter gelegentlicher Einbeziehung der auch in der deutschen Schweiz stark wirksamen romanischen Anregungen.

Diese Loslösungsbestrebungen der einzelnen germanischen Stämme von der deutschen Mutterkunst sind allerdings einstweilen bei allem Selbständigkeitsdrang dem Ergebnis nach nur als Episoden zu bewerten. Weit wichtiger, für Gegenwart und Zukunft bedeutungsvoller ist das Erscheinen und die allmähliche Ausbreitung eines völlig neuen Kulturkreises innerhalb der westeuropäischen Musik: der slawischen Kunst. Auch in ihr zeigen sich bereits bemerkenswerte Abgrenzungen: der national russischen, mit Beständen einer eigentümlichen Volks- und Kirchenmusik stark durchsetzten Kunst des genialen Mussorgsky, die in den mehr didaktisch gerichteten Begabungen der Balakirew, Rimsky-Korssakoff, Borodin, zuletzt des ästhetisch spekulativen Scriabine und des fanatischen Strawinsky ihre Vertreter fand, steht die tschechische Musik gegenüber. Ihre bei uns bekanntesten Vertreter Smetana und Dvorak sind, ebenso wie das größte sinfonische Talent der Russen, Tschaikowsky, noch unverkennbar westeuropäischen Einflüssen untertan. Ihre an Begabung ärmeren jüngeren Nachfolger wie Suk, Nowak — um einige der uns bis jetzt nur ungenügend bekannten Neuerscheinungen zu nennen, streben aber mit starker Energie zur Lösung dieser Abhängigkeit. Und auch Ungarn hat in Bela Bartok eine höchst bemerkenswerte Begabung von unverkennbar nationaler Prägung hervorgebracht.

Es muß ausgesprochen werden: wir haben uns in der Zeit vor dem Kriege in Deutschland um diese Vorgänge im Kunstschaffen nicht genügend gekümmert, vielmehr, wir haben das Symptomatische dieser Vorgänge nicht erkannt. Einzelne Werke von diesem oder jenem Künstler fremder Völker und Rassen sind wohl bei uns bekannt, auch vorurteilsfrei und gastfreundlich aufgenommen worden. Aber wir waren doch viel zu fest überzeugt von der unanfechtbaren Überlegenheit der deutschen Kunst, wir ließen

uns von dem zahlenmäßig imposanten Kultus namentlich der Werke Wagners und der deutschen Instrumentalmusik im Ausland blenden und versäumten, uns den objektiven Überblick über die rings umher aufwachenden nationalen Kunstbestrebungen zu verschaffen, sie auf ihre innere grundsätzliche Bedeutung zu prüfen. Wir steckten zudem selbst in zu hohem Maße im nationalistischen Kunstdienst — denn der nämliche Vorgang wie bei allen anderen spielte sich auch bei uns ab. Auch bei uns hatte die Erscheinung Wagners eine Stärkung der nationalistischen Kunstbestrebungen zur Folge, die um so bedenklicher war, als den Nachfolgenden das große welterobernde und bezwingende Genie Wagners fehlte. Unsere Kunst nach Wagner wurde von zwei Strömungen beherrscht: der älteren Romantik, die, einen gewissen beschaulichen Gegensatz zu Wagner betonend, in Brahms ihren bedeutendsten heimatlich gerichteten Vertreter, in Reger ihren letzten Ausläufer fand — und von der neudeutschen Schule mit Humperdinck, Pfitzner, Richard Strauß und ihren Nebenmännern, die Wagners Kunstnationalismus mit bewußter Konsequenz fortsetzten und auch dadurch eine immer deutlicher zum Ausdruck gelangende Absonderung des Kunstschaffens der Völker herbeiführten.

* * *

Ich hatte die Vorfrage gestellt: wenn Musik durch Übermittlung geheimster Gefühlswerte einer ausgleichenden Wirkung unter den Völkern fähig ist — warum hat sie diese Wirkung nicht vor dem Kriege geübt, wo es doch an Mitteln des Austausches, an gegenseitigen Verkehr und an bedeutenden schöpferischen Geistern keineswegs gefehlt hat? Die Antwort ist jetzt gegeben: weil vor dem Kriege gerade die Musik aller Kulturvölker, der alten wie der neuen, extrem nationalistisch gerichtet war, weil sie ihrem Wesen nach nicht nach Überbrückung, sondern gerade nach Hervorhebung und Bewußtmachung der

Gegensätze strebte. Die große Erscheinung Wagners war trotz des Siegeszuges ihrer Kunst nicht geeignet, in der Weise der deutschen Klassiker, in der Weise Bachs einen Ausgleich anzubahnen, die Völker aus den Fesseln nationalistischer Denkart zur Erkenntnis tieferer Gemeinsamkeiten, zur Erfassung urmenschlicher Werte zu führen. Sie wirkte im Gegenteil aufreizend, sie stachelte die bis dahin latent gebliebenen nationalistischen Energien jeden Volkes zur äußersten Anspannung, zur Hervorkehrung ihres Eigenwertes, zur Besinnung auf schlummernde oder nur halb bewußte Innenkräfte: zum Kampf auf. Und das, was wir vor dem Kriege „internationales Musikleben" nannten, dieser scheinbare friedliche Wettbewerb war kein Austausch geistiger Güter, war kein Geben und Nehmen, kein Eingehen aufeinander. Es war ein gegenseitiges Aufstacheln, ein lauerndes Sichbeobachten, ein Handel mit immer mehr geschärften Waffen, war ein Kampf, ausgefochten in den Formen des Marktes. Es soll der Geschäftstrieb des Handels keineswegs gering oder gar verächtlich eingeschätzt werden, Kulturarbeit und Handel sind stets unzertrennlich gewesen und werden es stets bleiben. Der Handel aber im Sinne des Kulturträgers setzt das Bedürfnis und die Fähigkeit der inneren Empfangsbereitschaft, der produktiven Wechselwirkung, den Wunsch zur Verschmelzung der Kulturgüter voraus. Solches Bedürfnis, solche Fähigkeit, solcher Wunsch war vor dem Kriege nirgends vorhanden, auch nicht in Deutschland, wo man in wohlgemuter Sicherheit überheblicher Selbsteinschätzung lebte und die Kunst fremder Völker, soweit man sie kannte — vielfach kannte und pflegte man nur das Schlechte und Bedeutungslose, während man das Eigentümliche ignorierte — nur als mehr oder weniger interessanten Nebenbeitrag zur Entwicklung der weltbeherrschenden deutschen Kunst ansah. Wir waren darin nicht besser und nicht schlechter als die anderen, nur daß bei diesen die Überflutung mit deutscher Kunst die Sammlung und Stählung

der eigenen heimischen Kräfte hervorrief. Dies war die Situation vor dem Kriege, das Entwicklungsergebnis der Romantik. Alles strebte nach Vereinzelung, nach nationaler Individualisierung, nach Hervorhebung des Trennenden, nach Unterdrückung des Gemeinschaftlichen. Es wäre kindisch, daraus Vorwürfe irgendwelcher Art ableiten zu wollen, wir stehen hier vor dem Resultat der innersten Tendenzen einer Menschheitsepoche, und diese Tendenzen sind viel zu tief begründet und aus kulturpsychologischen Notwendigkeiten hervorgegangen, als daß man an ihnen nachträglich kritteln dürfte. Aber es ist erforderlich, sie zu erkennen, sich ihrer bewußt zu werden, einmal um das Vergangene und sein heutiges Ergebnis begreifen und dann, um sich über die Notwendigkeiten der Zukunft Rechenschaft geben zu können.

* * *

Die Hauptfrage lautete: wo ist heute die Musik, die schöpferische Kraft genug in sich trägt, um sich der Aufgabe internationaler Bindungen für Gegenwart und Zukunft unterziehen zu können? Und wie steht die gegenwärtige deutsche Produktion solcher Aufgabe gegenüber? Man könnte noch weiter fragen: Ist denn heut überhaupt der gute Wille vorhanden, also die innere Möglichkeit für das Entstehen einer solchen Musik gegeben, heut, wo der Nationalismus immer noch höher ins Kraut schießt, wo er, wenn wir den gegenwärtigen Zustand der Kunst, den der Musik betrachten, zum bestimmenden Prinzip geworden zu sein scheint?

Es wäre zu antworten: gerade heute, wenn nämlich unsere Musik mehr sein soll als bloßes Unterhaltungsspiel, als Luxusware, als artistisches Amüsement, wenn ihr wahrhaft die Kraft innewohnt, die Geister zu binden, an die Geheimnisse des Menschlichsten in uns zu rühren, äußere Hemmungen des Lebens und seiner Mächte zu überwinden. Und dies alles erwarten wir doch von der Musik, sonst wäre sie ja nicht des hohen Einsatzes eines

Menschen wert. So muß und so wird sie imstande sein, sich solcher Aufgabe zu unterziehen. Gewiß nicht aus bewußtem Vorsatz — kommandieren oder erspekulieren lassen sich solch neue Entwicklungsbahnen nicht. Aber es wird sich aus innerster Notwendigkeit ein Umschwung der Geister vollziehen, der diesem neuen Ziel zustrebt und der schließlich auch nach genügender Vorarbeit die genialen abschließenden Begabungen hervorbringt.

Einstweilen stehen wir freilich noch ganz in den Vorarbeiten, und dazu gehört es, daß wir auch über das Vergangene und seine Bedeutung für die Zukunft Klarheit gewinnen. Wir müssen erkennen, daß der Welttriumph der deutschen Musik, wie ihn Wagner gewann, dem Wesen nach vorbei ist und der Vergangenheit angehört. Zweifellos wird man Wagner auch in den feindlichen Ländern wieder aufführen, Franzosen, Engländer, Italiener und Amerikaner werden weiterhin Wagners Opern anhören und sich an ihnen berauschen. Aber die Kraft der inneren Bindung der Geister wird von dieser deutschen Kunst jetzt ebensowenig ausgehen wie früher. Dazu bedarf es einer weit weniger einseitig ausgeprägten nationalen Eigentümlichkeit. Dazu bedarf es einer Kunst, die in sich bereits Gegensätze überwindet und verschmilzt — nicht im Sinne der kosmopolitischen Charakterlosigkeit eines Meyerbeer, sondern im Geiste der allmenschlichen Geltung der Klassiker und Bachs.

Wir brauchen uns im Hinblick auf dieses einstweilen noch so ferne Ziel einstweilen keineswegs mit frommen Wünschen zu begnügen, daß geeignete Begabungen bald erscheinen mögen. Sie sind bereits vorhanden, wenn auch naturgemäß in kleiner Zahl: als Ausnahmeerscheinungen und nur als Vorläufer, nicht als Vollender zu bewerten. Es gibt unter den modernen Musikern zwei merkwürdige Erscheinungen, die, der Geburt und Erziehung nach zwischen den Völkern stehend, in ihrem Schaffen einen eigentümlichen Ausgleich der Nationen erkennen lassen, beide zur Hälfte

Deutsche, zur Hälfte Ausländer: der Deutsch-Italiener Ferruccio Busoni und der Deutsch-Engländer Frederick Delius. Busoni, die ursprüngliche Virtuosennatur, stark mit Neigungen zu spekulativer Reflexion durchsetzt, der Sprache, dem Denken und Fühlen nach dem deutschen Kulturkreise angehörend, in Formgebung und Gestaltungsart dem jungfranzösischen Kreise nahestehend, von ihm aber durch die freie Überlegenheit des Geistes und die aparte Phantastik des Klangempfindens getrennt. Eine Anregernatur, nicht so vielseitig fruchtbar und aktiv wie Liszt, vorläufig auch heimatlos auf einer andersgesinnten Erde, dabei aber in der kühnen Voraussetzungslosigkeit seines Kunsttriebes und sublimen Geistigkeit seines Strebens nach Jahrzehnten wieder eine Erscheinung, die in sich internationale Bindungen knüpft. Der Deutsch-Engländer Delius steht auf gleichem Boden. Seine Beziehungen zu Deutschland, zum Germanentum, beschränken sich auf die literarischen Vorwürfe zweier seiner Opern, „Romeo und Julia auf dem Dorfe“ und „Fennimore und Gerda“, als Musiker steht er im Banne des französischen Kreises, nicht unselbständig, sondern mit unverkennbarer Kraft und energischer Zähigkeit seine Eigenheit betonend. Ein Pastellkünstler der seelischen Landschaft, in der ästhetischen Gesetzlichkeit und Wesensart seines Schaffens unverkennbar dem Geiste des jungfranzösischen Kulturkreises angehörig, der Sprache und Empfindungsart nach ein Deutscher.

Erscheinungen wie Busoni und Delius sind ihrem symptomatischen Werte nach hocherfreulich als Vorboten einer Wiederannäherung der Geister. Nicht zu verkennen ist freilich bei beiden das Vorherrschen intellektueller Elemente, die feine, daher günstigstenfalls nur von Oberschicht zu Oberschicht wirksame Kultur ihres Wesens. Und so hoch solche Künstler um ihrer ideellen Bedeutung willen zu schätzen sind, so wenig ist zu übersehen, daß ihr Auftauchen noch nicht zum Rückschluß auf eine Umstellung der schöpferischen Elementarkräfte der Völker schließen läßt.

Solche Umstellung ist auch, soweit ein Überblick gegenwärtig möglich ist, bei den Fremdvölkern heut noch nicht zu bemerken. Sie tragen schwer an der Bürde ihres Nationalismus und werden noch geraume Zeit daran zu schleppen haben. Etwas anders sieht das Bild der heutigen deutschen Produktion aus. Wir können hier seit einigen Jahren eine mehr und mehr erstarkende Bewegung bemerken, die in all ihren Kundgebungen einen scharfen Gegensatz bedeutet zu den bisher vorherrschenden beiden Gruppen: der neudeutschen und der romantischen, und die bestimmt zu sein scheint, die Musik aus der jetzigen nationalistischen Einengung zu befreien, sie wieder zur Weltsprache aller Menschen zu machen. Diese Gruppe ist keineswegs in sich fest geschlossen, sie ist aus verschiedensten, voneinander unabhängigen Persönlichkeiten zusammengesetzt. Man nennt sie häufig, entsprechend der jüngsten Generation unter den bildenden Künstlern, E x p r e s s i o n i s t e n. Diese Bezeichnung ist indessen leicht irreführend, indem man annehmen könne, es handle sich hier um eine bestimmte, nach gewissen gleichartigen Grundanschauungen handelnde Schule oder Richtung. Das wäre falsch. Eines der Kennzeichen der Künstler dieser Art ist gerade, daß sie von verschiedensten Ausgangspunkten kommen und keine unmittelbare Fühlung miteinander haben. Gemeinsam ist ihnen nur der innere Widerspruch gegen die bisher vorherrschende Schaffensart, der Drang, unter Aufnahme fremdländischer Anregungen über die bis dahin eingehaltenen Grenzen hinauszugelangen.

Ich möchte jetzt, um nicht mißverstanden zu werden, eines grundsätzlich hervorheben. Meine bisherigen Darlegungen könnten zu der irrigen Annahme führen, es sei mir um die Hineintragung außerkünstlerischer, politischer Gesichtspunkte in die Kunstbetrachtung zu tun und als versuche ich, die Entwicklung des Schaffens auf nationalistische Antriebe zurückzuführen. Ich bitte, von solcher mißdeutender Auslegung meiner Worte abzu-

sehen. So zweifellos die großen geistigen Allgemeinbewegungen sich auch in den Erscheinungen der musikalischen Produktion spiegeln, so falsch wäre es doch, hier den Künstlern etwa bewußte Politik nachweisen zu wollen. Die gesamte, bis hierher skizzierte Bewegung bietet wohl eine wertvolle und aufschlußreiche Parallele zur Weltgeschichte der gleichen Zeit, sie läßt sich aber ohne Zuhilfenahme außermusikalischer Erklärungsmittel auch aus Motiven verstehen, die sich aus wesenseigenen Bedingungen der künstlerischen Entwicklung selbst ergeben. Die großen Erscheinungen der Klassiker hatten das musikalische Sprach- und Formvermögen aller Völker in idealistischer Richtung gleichsam ausgepumpt, bis aufs äußerste erschöpft, der Rückfall auf die Quellen des Volksmäßigen und damit der Zerfall in nationalistische Gruppen ergab sich als natürliche Reaktion aus dem Bedürfnis nach Auffrischung, nach Erschließung und Fruchtbarmachung neuer Anregungen. Wir mögen über das Ergebnis dieser mehr und mehr zum nationalen und landschaftlichen Partikularismus führenden Bewegung noch so verschiedenartig denken, mögen es für gut oder für unheilvoll halten — sicher ist zunächst, daß es uns einen Reichtum von Schätzen feinster und intimster Art erschlossen hat, daß es die innersten Werte vieler bis dahin unbekannter Völker überhaupt erst erkennbar gemacht, anderen ein neues gesteigertes Bewußtsein des eigenen Wertes gegeben und dadurch kunst- und kulturmehrend gewirkt hat. Sicher allerdings ist ebenfalls, daß diese bloße Mehrung wohl ein Weg, ein Mittel, aber kein Ziel werden darf, daß wir auf die bisherige Art einer Auflösung in immer kleinere Individualismen entgegengehen und daß das Ziel sein muß, aus der bisherigen Bereicherung der einzelnen wieder eine große Zusammenfassung zu gewinnen. Wenn diese Aufgabe als besondere Pflicht der d e u t s c h e n Kunst angesehen wird, so bedeutet dies keineswegs ein freiwilliges Preisgeben der deutschnationalen Individualität in der Musik. Alle großen deutschen Musiker, Bach,

Händel, Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven, zum Teil auch Wagner, sind Zusammenfasser gewesen, der deutsche Geist hat stets sein Höchstes da geleistet, wo er sich nicht auf heimatliche Enge beschränkt, sondern vorurteilsfrei in die Weite gegriffen, auf fremden Anregungen weitergebaut hat. Er hat deswegen nie sich selbst aufzugeben oder zu verleugnen gebraucht, er hat Spannungsfähigkeit zur Genüge erwiesen, um alles in sich vereinigen zu können. Aber er hat immer einer langen Vorbereitungszeit bedurft, um in sich die Reife für solche Vereinigung zu gewinnen. Als solche Vorbereitungszeit erscheint mir die gesamte romantische Kunst vom Beginn des 19. Jahrhunderts bis unmittelbar zur Gegenwart. Wenn wir heut die Möglichkeit einer neuen Weltgeltung der deutschen Musik erörtern, so ist Voraussetzung, daß wir den Gedanken eines Eroberertums spezifisch deutscher Musik in der Art der Kunst Wagners ablehnen und uns fragen, ob die deutsche Musik reif ist, aus all den mannigfaltigen Ergebnissen der nationalistischen Musikentwicklung aller Völker ein neues allgemein gültiges, allen als innersten Bestandteil des eigenen Wesens erkennbares Ganzes zu schaffen? Das Deutsche daran würde nicht dieses oder jenes nationale Sondercharakteristikum sein, sondern einzig die Tatsache des Gelingens einer solchen Verschmelzung, die nach den bisherigen Erfahrungen der Geschichte eben nur der deutsche Geist zu vollbringen vermag.

Aus solcher Einstellung heraus ist die gegenwärtige Produktion zu betrachten. Wir müssen erkennen, daß die weitere Förderung von Werten heimatlicher Art, so beachtenswert sie im einzelnen sein mag, heut keine wesentliche Errungenschaft, keinen Kulturdienst mehr bedeutet. Wir müssen die Aufgabe der großen Kunst darin sehen, aus der Vereinzelung heraus zur Synthese zu gelangen. Ob das repräsentative Genie dieser Kunst heut schon am Schaffen ist, wissen wir nicht. Wohl aber können wir einzelne

starke Begabungen feststellen, die dem angedeuteten Ziel zustreben. Es kommt hier nicht darauf an, diese Begabungen im einzelnen kritisch zu werten, die Eigenheiten ihrer Individualität festzustellen. Nur das grundlegend Bestimmende, die innere Linie ihres Wirkens soll kurz angedeutet werden. Auf dem Gebiet der Oper etwa können wir von einem Ausbau des Musikdramas Wagners, selbst von einem modernisierenden Ausbau mit Einzelkonzessionen an modische Geschmacksrichtungen, kein Heil erwarten. Dieses Musikdrama ist nicht nur der ihm zugehörenden Stoffwelt, sondern dem unveränderlichen Charakter seiner geistigen Struktur und seiner soziologischen Erscheinung nach zu innerst der typisch deutschen, kultmäßigen Auffassung des Theaters entsprungen, als daß es einer neuen Entwicklung zur Wesensgrundlage dienen könnte. Solche Entwicklung wird vielmehr unter Einbeziehung der von Debussy, Verdi und Puccini gegebenen Anregungen sich wieder auf den musikalischen Urtypus der Oper besinnen und aus ihm eine neue Gestaltung der lyrischen Tragödie gewinnen müssen. Ich sehe die verheißungsvollen Anfänge solcher Entwicklung in den Werken Franz Schrekers. Gerade das, was man ihnen in Deutschland noch vielfach zum Vorwurf macht: die geistigen Beziehungen zur romanischen Kunst eines Charpentier, Debussy und namentlich Puccini erscheint mir, da es ohne Preisgabe der eigenen Persönlichkeit gewonnen ist, als wesentlicher Vorzug. Diese Werke, vom „Fernen Klang" bis zu den „Gezeichneten" und dem „Schatzgräber" tragen in sich die Verheißung internationaler Wirkungsfähigkeit in viel höherem Maße als etwa die feinen, zarten Gebilde eines Delius und Busoni, denn der Deutsche gibt hier die blutvolle, lebenswarme Sinnlichkeit des ursprünglichen starken und mitreißenden Bühnentemperaments, und seine Weiterführung fremdländischer Anregungen geschieht nicht aus Nachahmungsbedürfnis, sondern aus inniger Verschmelzung mit der eigenen tatkräftigen Phantasie.

Schwieriger als auf dem Gebiet der Oper, wo die Bindungen am leichtesten herzustellen sind, ist es mit der Instrumentalmusik, der namentlich die romanischen Völker von vornherein in geringem Maße zugänglich sind. Die Kunst eines Richard Strauß hat dank ihrer illustrativen Tendenzen und ihrer virtuosen Aufmachung hier zunächst die breiteste Wirkungsmöglichkeit, doch sind diese Mittel zu äußerlicher Art und wenig stichhaltig, um über das Vergnügen daran hinaus geistige Bindungen zu ermöglichen. Solche zu schaffen und damit auch das Interesse anderer Nationen für deutsche Instrumentalmusik zu wecken, kann nur Persönlichkeiten ganz großen Formats gelingen. Die Kunst Anton Bruckners erscheint trotz ihrer vielen ins allgemein Menschliche zielenden Züge in ihren Grundlagen doch zu stark heimatlich bedingt, um im Ausland festen Boden gewinnen zu können. Aber Gustav Mahlers Erscheinung, einstweilen auch noch in Deutschland ungenügend erkannt, dem Sinne ihres Wesens nach keineswegs begriffen, spricht wieder zu einer Gemeinde von dem Ausmaße der Beethovens, der alle trennenden Schranken fremd sind und die der Anschauung tiefst menschlicher Probleme fähig ist. Auch Mahler nährt sich nicht aus rein deutschen Quellen. In ihm ist ein Teil vom Wesen Berlioz' wiedererstanden — nicht wie bei Strauß in äußerer Anlehnung und Übersteigerung technischer Einzelzüge, sondern in der Vorstellung vom Wesen des sinfonischen Kunstwerkes, wie sie dem genialen Franzosen vorschwebte, ohne von ihm fest gestaltet zu werden.

Mannigfaltiger und feiner verschlungen sind die Bindungen zwischen dem Ausland und der neuesten deutschen Produktion auf dem Gebiet der kleineren Instrumentalformen und in der Lyrik. Hier ist es namentlich die seltsame Erscheinung Arnold Schönbergs, die, ohne direkte Anlehnung an fremdländische Vorbilder, in den prinzipiellen Grundlagen ihres Schaffens ganz ähnliche Bestrebungen erkennen läßt, wie sie namentlich in der jungfran-

zösischen und neuenglischen Musik bestimmend wirken. Auch hier spinnen sich geistige Fäden, die nicht auf Verschärfung, sondern auf Überbrückung der Gegensätze deuten, und die geeignet sind, eine fruchtbare Wechselwirkung anzubahnen. Der Sieg wird da sein, wo sich die stärkste Produktionskraft, die überlegene Fähigkeit zur Assimilation fremden Geistesgutes, zur schöpferischen Neugeburt findet.

* * *

Ich habe nur einige richtunggebende Namen schaffender Künster genannt. Es kommt heut nicht darauf an, diese oder jene Persönlichkeit zu erkennen, sondern Klarheit über den Weg zu gewinnen. Wir müssen lernen, die Grundkräfte der Bewegung zu erfassen, innerhalb deren wir stehen, frei von Eitelkeit, von Selbstüberheblichkeit, vom Gedanken des Eroberertums, aber auch ohne falsche Bescheidenheit. Gerade in Dingen des Geisteslebens und der Kunst ist Gewalt und Zwang noch weniger möglich als auf anderen Gebieten. Weltgeltung ist ein schönes Wort, und es ist ein stolzes Bewußtsein, denken zu dürfen, daß die deutsche Musik die innere Kraft dazu hat. Aber sie wird diese Kraft nur dann üben und wirksam machen können, wenn sie und wenn wir alle erkennen, daß Weltgeltung nicht Beherrschung, sondern Erfassung und Durchdringung der Geister bedeutet. Darin ruhte die Größe der deutschen Musik in der Vergangenheit und nur darin kann sie auch in der Zukunft beruhen.

DEUTSCHE MUSIK DER GEGENWART
(1921)

Was ist das: deutsche Musik? Fragt man einen Franzosen nach französischer, einen Italiener nach italienischer, selbst den Engländer nach englischer, den Amerikaner nach amerikanischer Musik, so wird die Antwort ohne jegliches Zaudern und Besinnen folgen. Der Russe wird vielleicht einige Unterscheidungen machen zwischen rein nationaler und aus westeuropäischen Quellen befruchteter Kunst, aber auch er wird nicht zögern, etwa Tschaikowsky trotz dessen Abhängigkeit von außernationalen Anregungen als Vertreter russischer Musik anzusprechen. Und nun stelle man vielleicht in einer deutschen Musikzeitschrift die Frage: was ist deutsche Musik, welches sind ihre Vertreter? Man wird ebensoviel einander widersprechende Antworten erhalten, wie die Erde Nationalitäten zählt. Unter den Lebenden zum mindesten ist kaum einer, dessen Musik von allen Seiten als einwandfrei „deutsch" anerkannt würde. Strauß, der den deutschen Namen am stärksten nach außen getragen hat, wird von den Bayreuther Siegelbewahrern in einem beträchtlichen Teil seines Schaffens als „undeutsch" abgelehnt, Pfitzners Musik wurde während des Krieges von Berlin aus als „undeutsch, weil zukunftsarm" gekennzeichnet, Reger gilt als verworren, Mahler und Schönberg sind Juden, also nicht diskussionsfähig, von Schreker in solchem Zusammenhange auch nur zu sprechen, wäre Lästerung. Jeder dieser Komponisten hat seine eigene Anhängergruppe, ihre Hauptaufgabe ist, die Minderwertigkeit der anderen ihrem Idol gegenüber festzustellen, und die Worte „deutsch" und „undeutsch" spielen dabei die ausschlaggebende Rolle.

Man könnte sagen, daß eine Nation, die nicht vermag, verschiedenartige individuelle Eigenschaften ihrer eigenen Schöpferpersönlichkeiten in ihren Kulturbezirk einzuordnen, sehr enggefaßte Begriffe von ihren eigenen Fähigkeiten haben muß. Man sieht schließlich, daß auf diesem Wege eine Erkenntnis überhaupt nicht möglich ist, daß es sich vielmehr bei solchen Streitereien

um einen schmählichen Mißbrauch des Wortes und Begriffes „deutsch" handelt. Eine Zusammenfassung, eine Einigung aller verschiedenartigen, aus einem Stamme erwachsenen Erscheinungen sollte es sein, ein trennendes Kampfmittel subjektiv kritischer Wertung ist es gegenwärtig geworden. Gegen solche Mißdeutung eines kulturellen Sammelbegriffes zu einseitig parteiischer Nutzanwendung ist von vornherein Einspruch zu erheben, wenn ernsthaft und sachlich von deutscher Musik gesprochen werden soll. Als deutsch gilt uns nicht diese oder jene subjektive Eigenheit des Künstlers, diese oder jene stilkritische Beschaffenheit des Werkes, auch nicht Gesinnung oder gar Tendenz des Schaffens. Als deutsch gilt uns alles, was dem Kreise der deutschen Kultur entwachsen ist, in ihm seinen geistigen Nährboden gefunden, ihm eigene Früchte zugetragen hat und so seiner Erscheinung in der Welt neue Geltung, neue Form gewinnt. Dieser Begriff des Deutschtums ist nichts unveränderlich Feststehendes, kein gegebenes Maß, dem alles unterworfen wird. Es ist ein stetig Wechselndes. Eben an dieser Fähigkeit des Wechselns der Erscheinung offenbart sich die innere Produktionskraft der nationalen Kultur. Wie das Deutschtum Luthers ein anderes war als das Goethes und dieses wieder ein anderes als das Wagners oder Bismarcks, und jede dieser großen Kundgebungen deutschen Geistes verzerrt würde, wollte man sie mit dem Maß der anderen messen, so gilt auch für unsere Zeit keine Norm, sondern zunächst nur der Wert der Erscheinungen. Erst aus aufmerksamer Betrachtung ihrer Vielfältigkeit und vorurteilsfreier Zusammenfassung aller Strömungen vermögen wir das Deutschtum der Gegenwart zu erkennen, über sein Wollen und Können Klarheit zu gewinnen.

Der Franzose, der Italiener, der Engländer weiß dies, der Deutsche muß es noch lernen. Daß wir gegenwärtig gerade in der Musik im Kampfe miteinander stehen um diese Grunderkenntnis, ist ein bedeutsamer Zug unseres kulturellen Lebens. Es mag

hier unerörtert bleiben, wie weit politische Erbitterung zu solcher Trennung der Geister beigetragen hat, obschon die Tatsache, daß politische Momente überhaupt auf künstlerische Fragen Einfluß gewinnen konnten, als Symptom bedeutsam erscheint. In Wirklichkeit ist die politische Abirrung nur Begleiterscheinung eines Kunstlebens, das nach irgendwelchen geistigen Richtpunkten sucht, weil es sich von seinen natürlichen Nährquellen abgeschnitten fühlt, weil es den tiefen ethischen Antrieb des Kunstwillens verloren hat. Dieser Antrieb kommt aus dem Volk, aus dem Verlangen nach Formung der schöpferischen Kräfte des Volkes im Symbol des Kunstwerkes. Solche Formung geschah, als Bach die Matthäuspassion, als Mozart die Zauberflöte, als Beethoven seine Sinfonien schrieb. Aus dem Wunsch nach solchem Einklang von Volk und Künstler träumte sich der Romantiker Wagner in den Mythos der Vorzeit zurück, baute er Bayreuth, um dort sein „Volk" zu sammeln. Dieses Bayreuth an sich war schon ein Zeichen, daß die Gesamtheit des Volkes nicht so auf den Künstler hörte, wie er es wünschte, daß es ihn in wesentlichem mißverstand und er, um sich nach seinem Willen vernehmbar zu machen, eine Auslese aufrufen mußte. Rastlose Sehnsucht und gewaltige Tatkraft ermöglichten das Gelingen, das Kunstwerk wurde noch einmal zur Darstellung stärksten geistigen Gemeinschaftslebens, nicht mehr aus naiver Unbewußtheit, aber doch in imposanter Willensspannung und ohne Inanspruchnahme außerkünstlerischer Mittel. Seit dieser letzten zusammenfassenden Tat aber ist der Riß zwischen Volksgemeinschaft und Künstler scheinbar unüberbrückbar geworden. Die heutige Verwirrung der Geister, der Streit um deutsche und undeutsche Musik, der Versuch, die Teilnahme an der Kunst durch Entfachung politischer Leidenschaften zu steigern, ist nichts als Bekenntnis der Ohnmacht, durch die Kunst selbst unmittelbar an die Seele des Volkes zu gelangen. Statt des Volkes, statt der Gemeinschaft bietet sich dem Musiker

die Öffentlichkeit. Sie ist nicht imstande, aus sich heraus Impulse zu geben, sie ist nichts als eine Verbrauchsgenossenschaft. Sie verlangt interessiert zu werden, die Wertung besorgt eine eigens dafür bestellte Fachkritik in den Sprechorganen der Öffentlichkeit: den Zeitungen. So ist die Musik aus einer Gemeinschafts- eine Fachangelegenheit geworden, für die nur der fachlich Interessierte verpflichtende Teilnahme hegt. So wird die Basis, auf der das Werk des Künstlers ruht, verhängnisvoll eingeengt und gleichzeitig das von seinen Musikern verlassene Volk zur Befriedigung seines Musikverlangens dem Gassenhauer zugedrängt.

Man muß, um einen Blickpunkt für das Gesamtbild der heutigen deutschen Musik zu gewinnen, sich dieser Lage bewußt werden. Es kommt zunächst nicht darauf an, zu untersuchen, welche Ursachen dieses Ergebnis herbeiführten. Es kommt darauf an, den Sachverhalt selbst deutlich zu erkennen. Erst von dieser Erkenntnis aus ist es möglich, die heut tätigen Kräfte richtig zu sehen und zu werten, ohne dabei dem persönlichen Geschmacksurteil die Entscheidung zu überlassen. Dieses ist hier Nebensache. Eine Bestandaufnahme der gegenwärtigen schöpferischen Kräfte, eine Aussage über „deutsche Musik der Gegenwart“ kann nicht die Aufzählung einer Reihe subjektiver Meinungsäußerungen über einzelne namhafte Komponisten erstreben. Sie muß fragen: Wie steht die heutige Musik zu unserem Volkstum, welchen Beitrag bietet sie zum Kulturleben der Nation und damit der Menschheit? Wo und wie lebt in der Musikerschaft der Drang, über die spezialisierte Fachkunst hinaus zur prophetischen Erfassung und Deutung seelischer Grundkräfte, über die Wirkung auf die Öffentlichkeit hinweg wieder zum Organ des Volkes, zur Künderin von Gemeinschaftsideen emporzuwachsen?

Wie aber ist das Kriterium hierfür zu finden? Wollte man sämtliche deutsche Komponisten und Musikästhetiker der Gegenwart befragen, ob ihnen nicht ein solches Ziel als erstrebenswert gilt

und vorschwebt, so würde die Antwort zweifellos von allen Seiten bedingungslos bejahend lauten. Und dies trotz der tiefgreifenden Wesensverschiedenheiten von Menschen, die einander hassen, verfolgen, verächtlich machen. So verheerend wirkt im Deutschen das Subjektivistische der romantischen Lebens- und Weltidee, daß kein Bewußtsein der Zusammengehörigkeit, keine Erkenntnis des Gemeinschaftszieles die Begrenztheit des Individuellen zu überwinden, die Notwendigkeit verschieden gerichteter Willenskräfte achten zu lehren vermag. In dieser Unfähigkeit, die Möglichkeit mehrerer gleichzeitiger und doch gegensätzlicher Lösungen einzusehen, liegt eine verhängnisvolle Erschwerung der Annäherung von Künstler und Volk. Sie treibt den Schaffenden naturgemäß zu immer stärkerer Betonung persönlicher Einseitigkeit, sie verengt seinen Blick, sie läßt ihn den Begriff des Volkes nicht in der vollen Erfassung aller Kräfte, aller Lebensenergien, sondern in bewußt einseitiger Betonung individueller Wünsche, in gewollt ausschließlicher Hervorhebung besonderer Absichten suchen. Diese fanatische Übertreibung des Subjektivistischen, diese Verkennung der natürlichen Bedingtheiten des Persönlichen ist die Hauptursache nicht nur der gegenwärtigen Zersplitterung der Kräfte, auch der Entfremdung der Kunst gegenüber dem Volke, ihrer allmählichen Entwurzelung. Die Masse hat im Grunde kein Verständnis, sie hat — mit Recht — auch keine Teilnahme für die Kämpfe, die ausgefochten werden um Spezialfragen und über die nur die Studierten mitreden können. Das Volk fragt ebensowenig nach den Prinzipien der Kunstauffassungen, wie es nach dogmatischen Einzelheiten der Religionen fragt. Es hängt der Religion an, die ihm Botschaft bringt vom Übersinnlichen, es verlangt nach der Musik, die an seine Seele greift und seinem Geiste Aufschwung gibt. Das Theologengezänk aber der „Richtungen" ist ihm gleichgültig, und wenn solches übergreift auf die Produktion, macht es ihm diese verächtlich. Was nützt demgegenüber der gute Wille,

die wohlmeinende Absicht der Künstler, die bekehren und demonstrieren wollen, statt glauben zu machen? Ihr Eifer ist nicht rein, denn es steht der Ehrgeiz der Propagandisten dahinter, ihre Kunst ist nicht überzeugend, denn ihr fehlt die Naivität des Absichtslosen.

Diese Naivität, diese Absichtslosigkeit, diese vorbehaltlose Überzeugungskraft des Naturnotwendigen ist das Kriterium für die Bedeutung des Kunstwerkes, für die Echtheit des Schöpferwillens. Erst oberhalb solcher Voraussetzungen kann subjektive Wertung beginnen, die dann Frage des Geschmackes ist, an die entscheidenden Grundbedingungen aber nicht rührt. Wenn wir die Kräfte der Gegenwart erforschen wollen auf ihr Verhältnis zum Volkstum, auf ihre Fähigkeit prophetischer Deutung seelischer Grundkräfte, auf ihre Berufung zur Kündung von Gemeinschaftsideen, so werden wir nicht nach ihrem ästhetischen Programm fragen, nicht nach ihren erzieherischen Tendenzen, auch nicht nach ihren stilkritischen Kennzeichen. Wir werden fragen, wo und wie sich über diese persönlichen Merkmale hinaus ein schöpferischer Urtrieb betätigt, der, alles willensmäßig Bewußte weit hinter sich lassend, aus tiefstem Zwang des Müssens in absichtsloser Wahrhaftigkeit schafft und dadurch zum Wecker elementarer Gefühlskräfte wird. Was solcher Fragestellung standzuhalten vermag aus dem großen Bereich deutschen Kulturgebietes, das ist deutsch, und das vermag entscheidende Auskunft zu geben darüber, wie sich deutscher Geist der Gegenwart in der Musik darstellt.

Religiöse Grundlagen sind die einfachsten, für die Erfassung weitreichender Wirkungen sichersten Stützen des Kunstwerkes. Sie umspannen Ideenkomplexe, die jeder ernsthaften Natur vertraut und zugänglich sind, mit denen sich zu beschäftigen immer das Verlangen der besten Menschen ist, und die zudem allen Graden persönlicher Bildung zugänglich sind. Zeiten, in denen die Kirche den religiösen Drang zu befriedigen und in lebendige Kultformen zu fassen wußte, sind daher für jede Kunst, insbe-

sondere für die Musik, stets Zeiten der Hochblüte gewesen. Der Gregorianische Choral, das Werk der Niederländer, der alten Italiener mit Palestrina, in Deutschland der protestantische Choral, die Zeit der großen Kirchenkomponisten bis Bach sind Denkmäler dieses Zusammenwirkens von Kirche und Kunst. Die unabmeßbare Kraft der Musik Bachs beruht zum nicht geringen Teil darauf, daß in ihr kirchlich religiöse Kultformen Grundriß, Aufbau und innere Führung der künstlerischen Schöpfung mitbestimmt haben. Gewiß ist es richtig, daß einzig das Genie Bachs eine solche Steigerung der gegebenen Kultformen ermöglicht hat, denn zahllose andere Musiker, die sich vor, neben und nach ihm ähnlich betätigten, sind heut vergessen. Gewiß ist es ebenfalls richtig, daß wir heut auch Bachs kirchliche Musik nicht mehr aus der Gefühlseinstellung der konfessionell gläubigen Gemeinde aufnehmen. Aber weder die Erkenntnis der Einzigartigkeit von Bachs Genie, noch der Hinfälligkeit der für ihn grundlegenden Kultformen verringert die Bedeutung der Tatsache, daß hier Genie und Kultus in gegenseitiger Durchdringung zu einem zeitlosen Ganzen emporgewachsen sind. So unrichtig es wäre, Bach in seinen Passionen, Kantaten, Messen, Chorälen, Motetten etwa nur als Interpreten kirchlicher Formideen anzusehen, so falsch wäre es, die lebenspendende Kraft dieser Formen zu unterschätzen und die Dauer dieser Werke ausschließlich als subjektive Leistung Bachs anzusehen. Hier hatte ein starkes Gemeinschaftsgefühl aus der Kultur einer Zeit Voraussetzungen geschaffen, die nun der große Künstler erst recht erkannte und bis auf ihre höchste Tragkraft zu überbauen wußte.

Den Menschen der folgenden Zeit fehlte diese feste Bindung. Wohl blieb das religiöse Verlangen, aber die vereinheitlichende Zusammenfassung durch die Kirche, die lebendige kultische Form ging verloren. An Stelle der kirchlich gläubigen Erfassung religiöser Werte trat unter dem Doppeldruck der Aufklärung wie der idealistischen Philosophie und Dichtung des ausgehenden 18. Jahr-

hunderts kritisch gesinnte Ethik. Sie gab der Musik die neue Fähigkeit der Leidenschaft, des Sturmes, des individuellen Erlebens, der Beichte. Sie stellte sie unter den Zwang der Gefühlskritik, gab ihr zur Aufgabe die unerbittliche Auseinandersetzung mit menschlichstem Geschehen, setzte als Ziel die Gewinnung und Erkennung des Menschen. Mozarts Opern zeigen dieses Ziel in stofflicher Symbolisierung. Darüber hinaus aber ist die seelische Voraussetzung aller Musik dieser Zeit mit ihrer Hauptschöpfung: dem Formbau der Sonate, Gestaltung kritischer Gefühlsauseinandersetzung und -erkenntnis. In ihr liegt das religiöse Grundmotiv des Idealismus. Beethovens Werke in ihrer Gesamtheit sind musikalische Kulthandlungen. In den verinnerlichten Formen der Kammermusik, in den über die Kirche hinausstrebenden Messen, selbst in der Oper, am stärksten zusammenfassend aber in den Sinfonien lebt als treibende Urkraft der ethische Erkenntnis- und Bekenntnisdrang des deutschen Idealismus, die Religiosität, die nicht mehr Kirche, nicht mehr Dogma ist, sondern die Offenbarung des Göttlichen nur aus der Gefühlskraft der menschlichen Seele empfängt. Diese ethische Religiosität war ebenso Eigentum aller geistigen Menschen des ausgehenden 18. Jahrhunderts, wie Bachs kirchliche Gläubigkeit das seiner Zeitgenossen. Der Idealismus schuf seine musikalische Kultform im Konzert mit allen Verschiedenheiten seiner Formgattungen, gab gleichzeitig der bis dahin auf Luxus- oder niedrig volkstümliche Wirkungen begrenzten Oper den weiten Horizont allmenschlichen Geschehens. Aus vorher unbekannten Bezirken des Fühlens und Erlebens hatten sich neue Gemeinschaften der Menschen geformt, der religiöse Trieb hatte eine äußerlich dem Kirchlichen schroff abgewandte, der geistigen Schwungkraft nach aber höchster Glaubensfähigkeit ebenbürtige Gestaltung gefunden.

Dieser emporflammende Auftrieb der entdogmatisierten und doch tiefgläubigen Seele brach zusammen in der Romantik. Es ist

das entscheidende Kennzeichen der den größten Teil des 19. Jahrhunderts beherrschenden romantischen Bewegung, daß sie sich nicht fähig erwies, dem religiösen Problem eine neue, eigenkräftige Gestaltung zu geben. Der religiöse Impuls der Romantik äußerte sich zunächst in einseitiger Weiterführung des kritischen Elementes, dem gegenüber der seelische Anschwung des Idealismus mehr und mehr erlahmte. Das Ergebnis war teils eine sich in Einzelheiten materialistischer Art zerfasernde wissenschaftliche Empirie der Beobachtung, teils eine dieser Nüchternheit abgewandte, auf religiöse Symbole der Vergangenheit zurückgreifende Mystik. Naturalismus und Mystizismus sind dementsprechend die geistigen und seelischen Grundlagen auch der romantischen Musik. Zu organischer Einheit zusammengefaßt erscheinen sie im Gesamtwerk Richard Wagners, in dieser Kunst der Synthese, die einer religionssuchenden, doch innerlich glaubensunfähigen Zeit statt des Gemeinschaftserlebnisses den Gemeinschaftsrausch gibt und sich dafür der Kultform des religiösen Dramas in ästhetischer Verkleidung bedient. Der Romantik mit ihrem Mangel eigener Kraft des Schauens und Bauens geht die Naivität ursprünglichen Schöpfertums verloren. In die Vergangenheit zurücktaumelnd, greift sie deren absichtslos geformte Symbole auf und verwendet sie in bewußter Reizsteigerung zu Mitteln absichtsvoller, durch reflektive Kunst planmäßig gestalteter Wirkungen. Was Nietzsche zuerst als das Dionysische, später als das Schauspielerische an Richard Wagners Kunst empfand, war in Wahrheit ihr Rauschhaftes, das ihn anfangs hinriß, dann abstieß. Aus der instinktiven Abwehr gegen diesen Rauschtrank entsprang alle Opposition gegen Wagner. Und doch war dieser Rausch der Wagnerschen Kunst nichts von der älteren und gleichzeitigen Romantik grundsätzlich Verschiedenes, nur ihre äußerste Steigerung. Alle romantische Kunst, „Freischütz“ nicht minder als „Tristan“, ruht auf der Grundwirkung der Hypnose, der Suggestion, auf der Idee des

Traumes. Sie setzt die Unwirklichkeit als Grundlage des Geschehens voraus, bedient sich aber in der äußeren Gestaltung mit nachdrücklicher Betonung einer naturalistischen Logik des Geschehens. In solcher Auffassung der künstlerischen Welt als einer Welt bewußten Scheines, absichtlicher Sinnestäuschung lag ein tiefer Widerspruch zur Kunst des Idealismus. Für diesen war die Kunst Steigerung, schwunghafte Erhöhung des realen Seins, kein Gegensatz, sondern durch geistige Hochspannung gewonnene Sphäre vervielfachter Lebensenergie. Die idealistische Kunstauffassung war Ergebnis einer im tiefsten Grunde bejahenden, den Mächten des Lebens innerlich überlegenen Weltanschauung. Der Romantik fehlt diese Überlegenheit. Sie ist pessimistisch, weil sie sich dem Leben nicht gewachsen fühlt, sie bedarf des Traumes, um der Wirklichkeit zu entfliehen. Die Kunst ist ihr das Narkotikum, das den Traum heraufzaubert, und weil diese Kunst als Surrogat des Lebens dient, so muß sie mit allen Mitteln der Sinnestäuschung illusionistischen Zwecken dienstbar gemacht werden. Illusionistisch ist die Bühne der Romantik, ist die Faktur ihrer Technik. Die Psychologie wird in den Dienst des Kunstwerks gestellt, das Prinzip des Leitmotives ist das stärkste Kunstmittel einer illusionistisch gerichteten Phantasie. Der bestimmende Einfluß poetisch programmatischer Vorstellungen auf das sinfonische und instrumentale Schaffen beruht gleichfalls auf dem Streben nach Übertragung real glaubhafter Vorgänge in künstlerische Wirkungen. Das Leben sinkt für den Romantiker immer mehr zur Unterlage der Kunst herab, diese selbst wird ihm zum Inbegriff eigentlichen Lebens und damit auch zur Religion. Unvermögend, das reale Sein zu zwingen, flüchtet der romantische Künstler in die Traumwelt des künstlerischen Scheins, gestaltet sie mit allen Mitteln der Kunst zum Abbild einer gewünschten Wirklichkeit und gewinnt aus der Anbetung dieses selbstgeschaffenen Idols Befriedigung seiner weltlichen und überweltlichen Sehnsucht.

Damit hatte die Musik, namentlich die dramatische Musik, scheinbar über alles Frühere hinaus eine noch nie erreichte Steigerung religiöser Bedeutsamkeit erreicht. Sie war nicht nur, wie bei Bach, künstlerische Verklärung gegebener Kultformen, sie stellte nicht nur, wie in der Zeit des Idealismus, die Übertragung ethischer Erkenntniskritik in unkirchliche Formen beseelter Geistigkeit dar. Sie war jetzt selbst Erkenntnis, selbst Religion geworden. Diese Steigerung war indessen nur scheinbar. Was die Kunst an Selbstherrlichkeit gewann, büßte sie an umfassender Kraft und seelischer Wahrhaftigkeit ein. Diese zur bewußten künstlerischen Wirkung sterilisierte Religiosität trug in sich weder die überzeugende Ursprünglichkeit des menschlichen Glaubenserlebnisses noch den emporreißenden seelischen Aufschwung des entkirchlichten und doch gottesahnenden Idealismus. Die romantische Religiosität war zu einer Angelegenheit der Ästhetik geworden, ihre Abwendung vom Leben entzog ihr die fließenden Kräfte dieses Lebens. Wagner glaubte, das Volk zu suchen, er fand den Bayreuther Patronatsverein. Er fand das gebildete Publikum, das sich am Rausch seiner Ekstasen religiös zu erbauen meinte und nicht fähig war, zu erkennen, daß hier Symbole einer entseelten Religiosität zu dekorativer Schaustellung arrangiert waren.

Auf der deutschen Gegenwart lastet das Erbe der Romantik. Der Rauschtrank der romantischen Kunst hat die Geister verwirrt und seelisch niedergebrochen. Einige meinen, er müsse immer wieder erneuert werden, sie glauben in der Fortführung der Hypnose, in der Aufrechterhaltung der Kunst als des Narkotikums den einzigen Weg zu sehen. Sie teilen mit der Vergangenheit die Scheu vor dem Leben, die Realität erscheint ihnen sinnlos und schlecht. Es ist die Gruppe jener Künstler, die neuerdings in Hans Pfitzner ihren Wortführer gefunden hat. Man darf, will man die symptomatische Bedeutung solcher Erscheinungen nicht verkennen und unterschätzen, ihren Worten nicht unmittelbare

Widerrede, ihren Taten keine absolute Kritik entgegensetzen. Sie sind Opfer einer Vergangenheit, deren Blendkraft Generationen getäuscht und zermürbt hat. Ihre Hysterie ist ein Teil unserer eigenen Schwäche, weit entfernt, uns zu unfruchtbarem Widerspruch aufzureizen, zeigt sie uns die zersetzende Nachwirkung der romantischen Lüge an dem erschütternden Beispiel entnervter Talente. Ein heißer Drang zum Glauben, ein bedingungsloser Fanatismus sucht Erfüllung von der Kraft einer Theatersonne, unfähig zu erkennen, daß dieses künstliche Licht nur geschaffen ist, um zu täuschen, eine Welt des Scheines zu erhellen, eine Gemeinschaft der Lebensflüchtlinge anzulocken. Aber diese hingebungsvolle Bewunderung, diese selbstvergessene Anbetung des großen Scheines, dieser Traum von der Herrlichkeit des Vergangenen ist ein tiefer Wesenszug des deutschen Charakters. Je ärmer und reizloser die Kunst dieser Männer wird, je mehr sie sich in schemenhafte Phantasterei und mystischen Dunst verliert, um so mehr erkennen wir hier ein ursprünglich werthaltiges Gut deutscher Art: die Verehrung des erdhaft Heimischen, des geschichtlichen Werdens. Es liegt ein religiöser Zug verborgen in der bedingungslosen Anbetung des Blutes, der Art, der Gesinnung, und so wenig solche Verherrlichung des Gewesenen geeignet ist, Erkenntnis zu schaffen, dem Blick die Kraft wahrhaften Durchdringens zu geben, so wenig kann man sie aus dem Charakter des Deutschtums streichen. Als Kunstbekenntnis ist sie der leichtesten Eingänglichkeit sicher, sie erspart selbständiges Denken, bietet nichts Eigenes, verlangt nur Anerkennung des historisch Gegebenen. Diese Religion der Haus- und Nationalgötter, deren Heiligkeit bedingt wird durch ihre Herkunft, gehört zu den populärsten Bekenntnissen im heutigen Deutschland und zählt eine große Gemeinde. Es ist eine an sich durchaus unreligiöse Religion, aber sie gibt den suchenden Menschen ein Etwas, an das sie glauben können, sei dieses Etwas auch nur ein Fetisch.

Dieses Suchen, dieses Glaubenwollen, dieses starke Durchbrechen des religiösen Bedürfnisses ist das auffallendste Kennzeichen der Gegenwart im Vergleich mit der unmittelbaren Vergangenheit. Es zeigt sich nicht nur an dem Versuch, dem künstlerischen Nationalismus religiöse Bedeutung zu geben, es zeigt sich auch an der Entwicklung anderer Geistesrichtungen innerhalb der gegenwärtigen Musik. Aus der illusionistischen Tendenz der romantischen Musikauffassung hatte sich allmählich ein intellektuell hochstehender Naturalismus entwickelt, sein talentmäßig stärkster Repräsentant ist Richard Strauß, die lebendigste und bewegungskräftigste deutsche Musikbegabung seit Wagner. Bei Strauß ist bis zu den Werken seiner besten Manneszeit, „Heldenleben", „Domestika" und „Rosenkavalier", der Sinn nur auf intellektuelle Gemeinschaft, auf die Überzeugungskraft der richtigen Beobachtung, auf die Freude an der Selbstsicherheit der naturalistischen Darstellung gerichtet. Aus der Kraft des Wurfes, mit der hier die materialistische Wirkung der Kunst erfaßt wurde, ergab sich die Unmittelbarkeit des Eindruckes. Der Rausch kam nicht mehr, wie bei der älteren Romantik Wagners, aus der Ekstase eines Scheinerlebnisses. Er war lediglich Freude an der hinreißenden Beherrschung der illusionistischen Darstellungskunst, deren Objekt im Hinblick auf seine Anregungskraft für das Talent des Künstlers gewählt wurde. Dieser Naturalismus, der mehr und mehr zur deskriptiven Virtuosität herabsank, hat neuerdings versucht, sich durch Anlehnung an die Symbolik des Idealismus einen ethischen Anschwung zu geben. Vom „Rosenkavalier" an über „Ariadne" und „Josefslegende" bis zur „Frau ohne Schatten" tritt in Stoffwahl und künstlerischer Behandlung bei Strauß eine unverkennbare Bezugnahme auf Mozart zutage, eine Bezugnahme, die freilich nirgends über die Bedeutung der archaisierenden Stilanlehnung hinausgelangt, weil die Straußsche Kunst ihrer Art der Gefühlserfassung nach unlösbar verwurzelt ist im Boden der

Romantik. Auch diese Lebensäußerung deutschen Geistes in der gegenwärtigen Musik ist nicht zu unterschätzen. Sie zeigt die Beweglichkeit, den spekulativen Unternehmungssinn, die technische Phantasie eines expansiv gerichteten, auf äußere Aktivität gestellten Willens. Ihrer bekenntnismäßigen Bedeutung nach erscheint sie freilich vorwiegend als Ausdruck eines Materialismus, der seine religiös ethische Schwäche unter dem Reichtum äußerlich reizvoller Bilder zu verbergen sucht und dabei doch mehr und mehr der Skepsis des Ästhetentums verfällt.

Der Traum als Mittel der Vergangenheitserinnerung war das Ziel auch jener Kunst, die im Anschluß an die ältere Romantik durch Vertiefung des gemütvoll Innigen, durch strengen Ernst und beschauliche Sammlung der Gefühlskräfte das Rauschhafte der theatralischen Gebärde Wagners zu vermeiden suchte. Brahms ist die eigenkräftigste, durch Festigkeit und herbe Geschlossenheit des Willens imposanteste Erscheinung dieser Art, Reger ihr unruhvollst bewegter problematischer Ausklang. Es ergab sich aus der inneren Willensrichtung dieser Kunst, daß sie sich ausschließlich konzertmäßigen Formen zuwenden und diese unter bewußter Betonung ihres formalistischen Charakters einer gesteigerten Intimität des Gefühlslebens, damit zugleich einer Verengung ihres äußeren Wirkungskreises zuführen mußte. Der Wesenscharakter dieser Kunst drängt zur Hausmusik. Er enthüllt sich am freiesten in der Kammermusik und der auf intern begrenzte Wirkungen berechneten Vokallyrik. Wo er dem Monumentalen zustrebte, näherte er sich dem akademischen Formalismus, der schematisch konstruierten, nicht frei gewachsenen Form. Das Positive lag in der inneren Bezugnahme auf die wertvollen Kräfte eines konservativ beschaulichen Gefühlslebens, das sich nicht zu erweitern, nur zu bewahren strebt. Die Schwäche war bedingt durch bewußt rückschauende Tendenz, durch stille, aber hartnäckige Abwehr

gegenüber allen Versuchen, neue Grundlagen, neue Ausgangspunkte seelischen Gemeinschaftslebens zu finden.

Solche neuen Grundlagen und neuen Ausgangspunkte des Seelischen treten dagegen mit überraschender Bestimmtheit zutage in der Musik Anton Bruckners. Ähnlich wie Brahms steht auch Bruckner in naher innerer Beziehung zum Volkstum. Nur ruht diese Beziehung nicht auf bewußter Archaisierung, traumhafter Zurückführung der Gefühlsart auf eine innerlich als altertümlich empfundene Art der Ausdrucksgestaltung. Sie ergibt sich aus natürlich freier, menschlich spontaner Unmittelbarkeit, ist reines Erlebnis ohne stilistische Bewußtheit. Als individuelle Erscheinung ist Bruckner in seiner Weltfremdheit, seiner Mischung von Bauer und Mönch eine fast mittelalterliche Natur, als Künstler stellt er unter allen anderen Typen seiner Zeit die erste im wahrhaften Sinne modern gerichtete Persönlichkeit dar. Er steht der Wagner-Nachfolge sowohl in ihrem krampfhaften Verlangen nach weltfeindlicher Hypnose wie in ihrer ästhetenhaften Symbolspielerei ebenso fern wie der versonnen rückblickenden Vergangenheitsträumerei der formalistisch akademischen Romantik. Er ist ein gläubiger Mensch, dessen unkomplizierte Religiosität sich an dem weihevollen Glanz und der Autorität eines unkritisch empfangenen Katholizismus zur Erhabenheit aufrichtet. Gläubigkeit ist für ihn kein Rausch, keine Sehnsucht, kein Spiel, sie ist eine unerschütterliche, jenseits aller Zweifel stehende Tatsache. Sie gibt ihm Naivität und Kraft der großen Form, gibt ihm die Fähigkeit der Gemeinschaftsbildung, die hier wieder aus der Wucht des wahrhaftigen Erlebnisses erwächst. In Bruckners Musik tritt zum erstenmal seit dem Verblassen des Idealismus der wirkliche Mensch mit seinem Drang zur nicht künstlich vorgetäuschten lebendigen Wirklichkeit hervor. Der Traum als Ziel der Kunst wird überwunden, ein starkes Gefühl ist wieder erwacht, das den Erscheinungen der Realität gewachsen und fähig ist, sie formend

zu gestalten. Die Quellen dieses Gefühles weisen wieder zurück auf die Kirche: Orgelklang, Hochamt, liturgisches Zeremoniell sind die Grundlagen für Bruckners Phantasieleben. Man könnte an eine gewaltig hervorbrechende Nachblüte spezifisch katholischer Kunst denken. Aber hier tritt gleichzeitig ein so kerniges, bei aller Gebundenheit persönlich gerichtetes Menschentum zutage, daß die kirchliche Bezugnahme nur Fundament und innere Richtlinie bleibt für eine kühn und frei in die Welt des Erdhaften hinausgebaute Kunst.

Was Bruckner von der Basis einer strenggläubigen, durch inbrünstige seelische Erfassung und urwüchsige Einfalt bezwingenden volkstümlichen Kirchlichkeit aus begann, das vollendete Mahler. Bruckner wie Mahler entstammten dem Traumlande der Romantik, in ihnen vollzog sich das Erwachen der Seele zu einer neuen Lebensgestaltung aus der Kraft eines neuen Lebenswillens, eines positiv gerichteten Aktivitätsdranges. Empfing Bruckner noch die innere Anregung und Beschwingung seiner Phantasie aus der frommen Erfassung katholischer Glaubenssymbole, so drang Mahler aus der konfessionell umschriebenen Gedankenwelt vor in die Sphäre der reinen Naturanbetung. Das Blühen und Werden, das Keimen und Vergehen alles Seienden, das Wunder der zeugenden und schaffenden Liebe, das Geheimnis des Lebens und Sterbens der Natur, alles, was gleichnishaft in den Symbolen der kirchlichen Lehre dargestellt war, erschien jetzt wieder in unmittelbarer Anschauung gespiegelt, nur in das Symbol des Kunstwerkes übersetzt. Eine Welt glaubenstiefer und doch unkirchlicher Religiosität tat sich auf, ähnlich wie einst bei den Künstlern der idealistischen Zeit und doch ganz anders erschaut. Nicht mehr Erkenntnis ist das Ziel, nicht mehr Kritik weist den Weg. Der individualistische Hang, der Trieb zur Befreiung der Persönlichkeit und ihrer Werte, der die individualistische Bewegung getragen und im subjektivistischen Traumbild geendet hatte, ist er-

loschen. Jetzt wechselt er in das Streben nach Überwindung der individuellen Begrenztheit, nach Eingliederung des einzelnen in das Ganze. Die Natur in der unbemessenen Vielheit ihrer Erscheinungen wird zum höchsten Sinnbild der Totalerfassung schöpferischer Kräfte. Der Mensch, nicht mehr kritisches Geistwesen, sondern vegetabilisches Naturwesen, steht inmitten dieses Ganzen, nur ein Teilchen davon, pflanzenhaft erdgebunden und doch wieder Unsterbliches in sich tragend, höchste Inkarnation göttlicher Urkraft, soweit er sich kosmisch zu empfinden und zu erkennen vermag. Die Gemeinschaft wird auch künstlerisch wieder zur Quelle einer neuen Formidee: die Gemeinschaft nicht der Gläubigen, nicht der Erkennenden, nicht der vom romantischen Zaubertraum Berauschten, auch nicht der nationalistisch Gesinnten, ästhetenhaft Interessierten oder der Vergangenheitsträumer. Es ist eine höhere Gemeinschaft, die alle: Gläubige, Idealisten und Romantiker umfaßt, von allen ein Teil in sich trägt und es mit den übrigen zu neuer Gesamtheit einigt. Es ist die Gemeinschaft der Menschen als Geschöpfe einer Gottheit der Liebe, aus deren ahnender Erfassung alles Problematische sich löst, alles Individuelle verschwindet, alles Schicksalhafte überwunden wird. In dieser Verkündung der Liebe als der höchsten schaffenden Macht, in dieser Anschauung des Menschen nur als Teiles eines sozial bedingten Ganzen lag die neue religiöse Botschaft, lag die neue aktive Gestaltung tief drängenden Menschheitsverlangens, lag die befreiende Tat, die aus der Traumsphäre der Romantik hinausführte in die Wirklichkeit lebendigen Lebens, sie bejahend und in der Kunst zu formbewußter Gestaltung zwingend.

Es war ein deutscher Musiker, der diese Tat vollbrachte und damit der deutschen Musik wieder ein hohes Ziel stellte, ihr einen neuen Gefühlsgehalt gab. Neu freilich nur im Hinblick auf die innere Begründung. Dem Ergebnis nach deckte sich diese kosmische Religiosität mit der christlichen Gemeinschaftsidee wie mit

der Menschheitsliebe der idealistischen Humanitätszeit. Alle drei sind Auseinandersetzungen mit dem Gemeinschaftsproblem, verschiedenartig in der Begründung, übereinstimmend aber im Resultat der Bejahung des Lebens in der Gemeinschaft, der Überwindung des Individuellen, der tätigen Zusammenfassung aller Kräfte. Mit dem erneuten Durchbruch zu diesem Ziel hatte die deutsche Musik wiederum ihre Berufung und Fähigkeit zur Weltmacht erwiesen, ihre Stellung als Künderin höchster Menschheitsideen bestätigt.

* * *

Zum zweitenmal wurde die sinfonische Form Gefäß der gestaltenden Idee, jetzt nicht wie bei Beethoven vorwiegend auf die abstrakt instrumentale Sprache beschränkt, sondern stark durchsetzt, zum Teil beherrscht vom vokalen Ausdruck. Die Sphäre des Geschehens war dem sinnlich faßbaren Erlebnis nähergerückt, die Vorstellungswelt dieser Kunst lag mehr im Bereich des irdisch Erkennbaren, Gleichnishaften. Dagegen war sie ferngerückt dem Naturalismus und Illusionismus der Romantik, und darin lag der tiefe Wesensunterschied sowohl gegenüber der gleichzeitigen Programmusik als auch der Oper. Die Oper war ihrem Ursprung nach dem unbefangensten, kindlich buntesten Sinnenspiel zugewandt. Im Gegensatz zu den auf andächtig religiöse Vereinigung gerichteten musikeigenen Formen war sie der Verherrlichung der Freude gewidmet, das Fest des Dionysos und des Eros. Künstliches Erzeugnis bewußten Luxustriebes, als Formerscheinung abhängig von den Bedingtheiten verschiedenartigster, organisch unverbundener Wirkungsmittel, unterworfen dem gesellschaftlichen Einfluß der Verbraucher, war sie die unrealste, durch willkürliche Mischung der Gestaltungselemente zwitterhafteste musikalische Kunstgattung. Sie hat in den verschiedenen Ländern verschiedenartige Ausprägung erfahren, hat in Italien eine Entwicklung nach der musikhaft sinnlichen, in Frankreich nach der

schauspielhaft bühnenmäßigen, in Deutschland nach der gedanklich dramatischen Seite hin genommen. Aber sie ist stets Erzeugnis und Spiegelung des Luxuswillens, der Laune, der phantastischen Willkür geblieben. Das bedeutet keineswegs Verkennung oder Unterschätzung ihres Kunstwertes. Man kann die Oper gewiß nicht streichen aus der Geistesgeschichte der letzten Jahrhunderte, sie ist die bezeichnendste Auswirkung des Spieltriebes. Aber nur als solche kann sie erfaßt werden, im Gegensatz zum gesprochenen Drama, dessen äußere Form sie spielend nachahmt, wie sie jede andere der an ihr beteiligten Künste: Gesang, Instrumentalmusik, szenische und figürliche Darstellung gewissermaßen in eine absolut unlogische Sphäre überträgt. Je reiner sie diesen Charakter des phantastisch parodistischen Spieles wahrt, um so vollkommener wird sie als Kunstwerk wirken. Der unvergängliche Zauber der Oper Mozarts ruht in der tiefen Übereinstimmung, aus der hier Sinnenfreude, Spieltrieb, jeglicher Realität abgewandte Phantastik zur tiefsten Erfassung menschlicher Lebenstriebe und Willenskräfte gelangen. Die irrationale Form wird zur Spiegelung eines irrationalen Seins außerhalb aller Bedingtheiten der Wirklichkeit. Nicht nur die stofflichen Erscheinungen der Oper Mozarts: Handlung, Charaktere, äußere Aneinanderreihung der Begebenheiten sind dem illusionistisch gerichteten Verstande unfaßbar. Die musikalische Formung vor allem: das Ausströmen des Gefühles durch die monodramatische Gesangsarie, das gleichzeitige Ineinanderweben der Stimmen im Ensemble, die vielgliedrigen, lediglich aus Kontrast- und Steigerungswirkung des musikalischen Ausdruckes entwickelten Finalebauten — dies alles zusammen ergab eine Kunst, der gegenüber jede rationalistische Forderung zum Spott werden mußte. Hier war denkbar höchste Freiheit des gestaltenden Geistes, restlose Überwindung der stofflichen Materie, reine Anschauung des Spieles freier Phantasiekräfte, eine vollkommene idealistische Welt als verklärtes Symbol

der realen. So konnten hier die großen bewegenden Ideen der damaligen Menschheit: die Probleme der Befreiung der Persönlichkeit dargestellt werden an menschlichen Elementartypen der Figaro-, Don-Juan-, Cosi fan tutte-Sphäre. So konnte in der Zauberflöte im Rahmen eines Kinderspieles das Ziel aller humanitären Kultur: die Menschheitsvereinigung durch Freundschaft, Liebe und Weisheit zu herrlichster Erfüllung in der Kunst gebracht werden.

Die nachfolgende Zeit hat niemals die einzigartige Musikernatur Mozarts verkannt. Niemand hat für den Genius Mozart tieferes Gefühl und Verehrung gehabt als Wagner. Aber die Form der Mozartschen Oper, diese freieste Gestaltung des Unwirklichen, Unwahrscheinlichen, erschien ihm unvollkommen, mußte ihm unvollkommen erscheinen — gerade der Eigenschaften wegen, die über die Würdigung von Mozarts bloßem Musikertum hinaus die kulturelle Größe seiner Künstlerschaft bestimmen. Die Romantik glaubt sich über die Urbestimmung der Oper, über die artbestimmenden Grundlagen der Gattung hinwegsetzen zu können. Sie versuchte der Oper das zu nehmen, worin ihr Wesen wurzelte: den Charakter des Spieles. Sie versuchte, dieser auf heiterster Sinnenspannung, auf lebhaftestem Reiz der Bilder, auf schmeichelnder Phantastik der Gefühlserregung beruhenden Kunstform das zu geben, was ihr niemals innerhalb ihres unmittelbaren Wirkungsbezirkes eigen gewesen war: die religiöse Weihe des großen Dramas. Das Wesen der Oper als dramatischer Erscheinung beruht auf bewußter Unwahrscheinlichkeit, auf parodistischer Einstellung gegenüber allen Realitäten. Selbst die Reformen Glucks, zu Unrecht als Vorarbeiten für Wagner angesehen, ließen den Grundcharakter der Oper als Gattung unberührt. Sie bezogen sich lediglich auf die stärkere Hervorhebung der lyrisch musikalischen Wirkungen gegenüber gesanglich virtuosen Effekten. Ob ernste oder heitere, ob tragische oder komische Oper, dies

war gleichgültig für die Auffassung des Typs, aus dem die Oper Mozarts als ideale Zusammenfassung aller Kräfte hervorwuchs. Dieses lyrisch phantastische Erosspiel war in allen Bedingtheiten seines Wesens Erzeugnis der Renaissance, weitergebildet von Menschen, deren sinnlich empfindsame und erfindungsreiche Natur hier ein neues Feld für ihren sensualistischen Spieltrieb fand. Der Versuch, von dieser Spielgattung aus den Weg zu bahnen zum kultischen Drama der Antike, bedeutete nicht nur eine neue Mißdeutung der Antike, entstellender noch als der klassisch geglättete Antikenbegriff des Idealismus. Er bedeutete die unwahrhaftige Theatralisierung kultischer Dinge, ihre Herabsetzung zu Requisiten opernhafter Wirkungen und, damit verbunden, die falsche Überhöhung einer in sich organisch geschlossenen Kunstgattung durch das steigernde Pathos des dramatischen Affektes.

Die romantische Form des musikalischen Dramas, wie es sich in der Theorie darstellt, ist im Hinblick auf das Wesen der Gattung, das vollendet in der Oper Mozarts erscheint, eine Abirrung der Oper auf Gebiete, die außerhalb des Charakters der Gattung liegen, und auf denen sie nie Wurzel fassen konnte. Soweit Werke solcher Art in die Breite wirken wie bei Wagner, beruht die Wirkung in Wahrheit doch auf dem Spielcharakter der Oper. Er ist auch im musikalischen Drama nur scheinbar überwunden und lebt da weiter, wo es die lebendige Wirkung zeugt. Aber er lebt unter falschem Namen und falscher Einschätzung seines Wesens. In dieser Vortäuschung unwahrer Werte liegt die Gefahr des Erbes der romantischen Oper für die Gegenwart. Es gilt zunächst, die Unmöglichkeit der Oper als Form bewußt kultischer Dramatik klar zu erkennen. Es gilt gleichzeitig, die falsche Geringschätzung des Spieltriebes als eines gleichsam im höheren Sinne nicht vollwertigen Schaffensimpulses abzutun, zu erkennen, daß dieser Spieltrieb, sofern er vermeidet, sich aus falschem Ehrgeiz dramatisch zu maskieren, aus sich selbst heraus zur Erreichung wahr-

haftigerer Ziele befähigt ist, als das höchstgeschraubte dramatische Pathos sie zugänglich macht. Es gilt, formelhaft gesprochen, in der Oper Mozarts nicht nur die geniale Musiker- sondern gerade die geniale Künstlernatur zu erkennen. Nicht nur in der Oper Mozarts sondern in der Oper überhaupt die Idealgattung des Phantasiespieles, das, frei von allen dogmatisch ethisierenden Nebenabsichten, aus lebendigstem Widerschein buntester Lebensfarben und Sinnesreize den ins Märchenhafte überspiegelten Abglanz des Realen, Bewußten, Gewollten gibt.

Es ist lehrreich, zu beobachten, wie sich andere Völker mit diesem Problem der Oper abgefunden haben. Der romantischen Rauschsuggestion, der dramatisch zugespitzten Illusionsoper zunächst ebenso unterworfen wie die Deutschen, haben Italiener und Franzosen die Gefahr einer bewußten Überbetonung der dramatischen Zweckhaftigkeit der Oper zu vermeiden gewußt. Bei beiden Nationen ist in der äußeren Anlage, namentlich des Textes, ein auffallend realistisch naturalistischer Zug bemerkbar. Er beeinflußt auch die Art der musikalischen Gefühlseinstellung und formalen Faktur. Bizets „Carmen" ist das Muster der psychologischen Oper, Verdis derbe Sinnlichkeit saugt sich fest an der Unmittelbarkeit elementar erfaßter Bühnenvorgänge und überträgt diese Emotionen mit naiver Drastik in seine Musik. Bei beiden größten Opernkomponisten ihrer Nationen aber bleibt die dramatische Einkleidung stets Mittel zum Zwecke des Musizierens. Das Drama gewinnt weder in der Theorie noch in der Praxis die Vorherrschaft. Der Musiktrieb als der eigentliche und wahrhafte Spieltrieb dominiert, und selbst den Nachfolgern Verdis ist die veristische Fassung des Dramas nur ein Mittel, ihre kurzatmige Musikbegabung schnell und durchgreifend zur Geltung zu bringen. Bei Gounod, Massenet, Saint-Saëns ist der formale Sinn von vornherein in viel zu hohem Maße konventionell beeinflußt, um die Wahl zwischen Oper und musikalischem Drama je ernsthaft zweifel-

haft zu machen, und auch der ins bewußt Ästhetenhafte abschweifenden jungfranzösischen Schule ist trotz der literarischen Geschmacksverfeinerung die Oper stets die primär musikalische Kunstform.

Nur in Deutschland hat sich unter der gewaltigen Nachwirkung von Wagners Theorien eine seltsame moralästhetische Auffassung vom Wesen des musikalischen Dramas herangebildet. Auf ihre tieferliegenden, innerorganischen Ursachen hin betrachtet, ist sie das Zeichen nachlassenden Produktionsvermögens. Als Lehre aber hat sie schweren Schaden gestiftet durch Verkennung und Herabsetzung kunsteigener Grundwerte der Oper zugunsten eingebildeter religiös ethischer Qualitäten des musikalischen Dramas. Das eigentlich Belastende und Schädigende dieser Geistes- und Urteilswendung lag nicht in der Tatsache, daß eine große Anzahl schwacher oder mittlerer Talente sich getrieben fühlte, Musikdramen zu schreiben. Es lag auch nicht nur in der ästhetischen Begriffsverwirrung, die den Blick für wesentliche Vorzüge der Kunstgattung und damit für die Schöpfungen ganzer Epochen trübte, dafür künstlerischen Belanglosigkeiten hohe sittliche Wertung angedeihen ließ. Dies wären zunächst Schädigungen gewesen, die nur die Kunst als solche betrafen. Der verhängnisvollste, in die allgemeine Volkskultur übergreifende Nachteil war, daß hier die auf Täuschung, Spiel, Schein, im sittlichen Sinne auf bewußter Unwahrhaftigkeit beruhende Welt des Theaters als wahr, echt, lebendig, als Trägerin und Künderin der höchsten ethischen Norm ausgegeben wurde. Das Gefühlsleben der Menschen orientierte sich innerlich an diesen Erscheinungen einer vorgespiegelten Lebenswahrheit. Es mußte unecht, unwahrhaftig werden, weil es sich zum Sklaven seines eigenen Phantasieerzeugnisses machte und von diesem Gesetze empfing, statt, wie es der ursprüngliche Spielcharakter der Gattung forderte, sie ihm zu erteilen. Das theatralisch Komödiantische, das so vielfach in der deutschen

Öffentlichkeit der letzten fünfzig Jahre sich bemerkbar macht, die Neigung zu falschem Pathos und schlechter Rhetorik sind nicht zum mindesten Nachwirkungen einer Lebensauffassung, die ihre Gesetze aus der Oper empfängt.

Wir stehen heut der Romantik fern genug, um die Größe ihrer künstlerischen Leistungen unbefangen würdigen zu können. Was uns von ihr trennt und zur Kritik zwingt, ist nicht diese oder jene Einzelheit im fachlich entwicklungsmäßigen Sinne, ist auch nicht Widerspruch gegen individuelle Begabungen. Es ist grundsätzlich die durchaus entgegengesetzte Auffassung vom ethischen Charakter des Kunstwerkes. Die Romantik übertrug ihn in den Stoff, in die Form, in das künstlerische Sujet selbst. Mit allen Mitteln genialer Beharrlichkeit und Tatkraft materialisierte sie ihn, unterwarf ihn dadurch allen Hemmungen und Täuschungen der Materie, erhob ihn selbst zum bewußten Träger der künstlerischen Idee. In diesem Gegensatz von absichtsvoller Ethik des Stofflichen und zwanglos unbewußtem Ethos des idealistischen Spieles wurzelt der Kontrast Wagner-Mozart, wurzelt der Widerspruch der heutigen Generation gegen die tendenziöse Kunstauffassung und -lehre Wagners, wurzelt die Abwendung vom kultischen Musikdrama, die erneute Neigung zum Erosspiel der Oper.

Es gibt gegenwärtig drei deutsche Opernkomponisten, in deren Schaffen der Widerstreit der Meinungen klar zutage tritt: Hans Pfitzner, Richard Strauß, Franz Schreker. Pfitzner ist der bedingungslose Anhänger von Wagners Lehre, deren spekulative Züge er in seinen drei Musikdramen „Der arme Heinrich“, „Die Rose vom Liebesgarten“ und „Palestrina“ in fanatischer Einseitigkeit zu den äußersten Konsequenzen geführt hat. Die Vorherrschaft der stofflichen Ethik, die bei dem großen Bühnenpraktiker Wagner ungeachtet aller Theorien doch stets im Rahmen des bühnensinnlich Wirksamen bleibt, greift bei Pfitzner schließlich auch das organische Leben des Dramas an, das aus vorsätzlicher

Askese immer theaterfremder wirkt. Es ist bezeichnend, daß in „Palestrina" keine einzige Frauenfigur erscheint. Das Mönchtum dieser Kunst geht bis zur Verbannung des Eros von der Bühne. Unbemerkt bleibt der grausame Widerspruch, daß eine scheinbar alle profanen Bedingtheiten überwindende Kunst sich der Mittel einer Gattung bedient, deren Wesen der wechselvollsten Sinnlichkeit der Form unlösbar verhaftet ist. Richard Strauß ist sich der Theaternatur der Oper wohl bewußt. Sein Schaffen ist auf stilkünstlerischen Ausgleich von Drama und Oper gerichtet unter allmählich immer stärker betonter Annäherung an den älteren Formtyp. Soweit ein Problem dieser Art die Lösung auf experimentellem Wege zuließ, ist sie ihm in mehreren Fällen, nie einheitlich, wohl aber für beträchtliche Teile innerhalb eines Werkes, geglückt. Das lebhafte, temperamentbeschwingte Musiziertalent Straußens, seine hinreißende, aus starkem Augenblicksimpuls schöpfende Überredungsgabe, die unmittelbare Gegenständlichkeit seiner Tonsprache, dies alles verbunden mit außergewöhnlicher, treffsicherer Formgewandtheit, macht seine großen Erfolge erklärlich und berechtigt. In einer Zeit allgemeiner Geschmacksunsicherheit und Talentarmut war er der einzige, der sich mit unbekümmerter Frische und reflexionsloser Begabungskraft dem musikalischen Naturalismus zuwandte und als echtes Weltkind dem Geist der Zeit stets zu geben wußte, was dieser bedurfte. Solche in allem Technischen und Artistischen meisterliche Anpassungsgabe konnte allerdings immer nur zu Augenblickslösungen, zu Gegenwartserfolgen gelangen. Sie konnte in ihrer allerseits verbindlichen Art niemals zu einer im wesenhaften eigenen und neuen Erfassung des Opernproblems gelangen. Die stilistischen Verkleidungs- und Verwandlungskünste auch des stärksten Formtalentes waren günstigstenfalls nur geeignet, zu erreichen, daß die romantische Auffassung der Oper als des kultischen Dramas keine Gefolgschaft mehr fand, keine innere Werbekraft

mehr übte, ohne daß es gelungen wäre, ihr einen selbständigen neuen Operntyp entgegenzustellen.

Erst mit dem Auftreten Franz Schrekers hat sich hier eine Wandlung vollzogen. Das Bemerkenswerte der Erscheinung Schrekers liegt nicht in Einzelzügen seiner Musikerbegabung, so sicher und stark sich diese aus konventionellen Anfängen zur Erringung individueller Eigenwerte durchzusetzen vermochte. Es liegt auch keineswegs in auffallenden Besonderheiten stilistischer Art, an denen Bezugnahme auf die jungromanische Kunst namentlich in Melodik und Harmonik auffällt, gesteigert durch üppige koloristische Phantasie und großlinige architektonische Gestaltungsgabe. Aber mit all diesen Eigenschaften wäre Schreker nur einer unter mehreren. Seine Ausnahmestellung ergibt sich aus anderem. Zum erstenmal seit Jahrzehnten ist hier eine Reihe von Werken geschaffen, die jenseits aller Tendenzmacherei und spekulativen Theorie, jenseits auch jeglicher Stilkünstelei und jeglichen Formexperimentes steht. Erwachsen ist sie aus gänzlich vorbehaltloser, naiver Erfassung der Oper als eines Spielstückes für eine ungebunden schweifende Phantasie, der als Richtlinie lediglich ein kühner, naturhaft elementarer Theaterinstinkt dient. Schreker sieht die Bühne nicht als Kanzel, auch nicht als Ort geistreicher Unterhaltung. Er sieht sie mit der Unbefangenheit des Kindes, dem sich hier eine Welt zauberhaftester Unwahrscheinlichkeiten, unbegrenzter Möglichkeiten des Unmöglichen öffnet, die nur von Künstlers Gnaden ihr Sein empfangen und um so stärker reizen, je lebensferner sie sind. Schreker sieht die Opernbühne wieder mit dem Auge des irrational empfindenden Phantasiemenschen.

Aus dieser Grundeinstellung ergibt sich der Unterschied nicht nur gegenüber der doktrinären Ideenoper Pfitzners oder der intellektuell bedingten Geschmackskunst Straußens. Auch andere zeitgenössische Kunst, wie die Eugen d'Alberts oder neuerdings die Opernmusik des jungen Erich Wolfgang Korngold

steht im Gegensatz zur Theorie des Wagnerschen Dramas und zielt auf den Theatereffekt. Aber hier ist dieser mit bewußter Methodik als Wirkungsfaktor herangezogen. Es werden wieder periodisierte Melodien und geschlossene Formen geschrieben, weil das Prinzip des Leitmotives und des deklamatorischen Stiles verbraucht erscheint. Schreker ist gegenüber diesen auf das Praktische im Sinne der Lebensklugheit und des Erfolges zielenden Begabungen eine naturwüchsige Kraft. Seine Beziehung zur Bühne ruht nicht auf irgendwelchen Erwägungen der Zweckmäßigkeit, sie ist elementaren Ursprunges. Seine vier Opern „Der ferne Klang", „Das Spielwerk", „Die Gezeichneten", „Der Schatzgräber" sind Erfolge nicht nur im Sinne des Kassenberichtes einer Spielzeit sondern der geistigen Bewegung. Sie geben der Musik auf der Bühne wieder ihr ursprüngliches, durch keinerlei Dienstbarkeit gegenüber dramatischen Absichten behindertes Recht des freien Phantasiespieles. Sie gewinnen ihr damit das im Laufe des 19. Jahrhunderts verlorene Heimatgebiet zurück und führen so die Ausdrucksmittel der Oper wieder ihrer natürlichen Bestimmung zu. Es ist denkbar und nicht unbegreiflich, daß manche Menschen einer vorwiegend auf kritisch intellektuelle Bildung erzogenen Generation solche Kunst als für ihre Begriffe von Kultur nicht ausreichend ablehnen. Damit wäre sachlich nichts bewiesen, nur die Zuverlässigkeit dieses Kulturbegriffes in Frage gestellt. Vom Standpunkt einer abstinenten Geschmacksbildung aus wird die Oper wegen der unorganischen Vielheit ihrer Mittel stets ein nicht ganz vollwertiges Kunstgebilde sein. Einheitlichkeit gewinnen kann sie nur durch den Musiker, der diese Buntheit der Mittel als natürliche Quellen seiner Phantasie empfindet und fruchtbar macht, nicht aber das Ganze durch Prinzipien und Theorien regelt oder stilisiert. Solcherart ist Schrekers Musik. Als dramatische Gebilde bedeuten seine Opern das Gegenteil dessen, was etwa dem gesprochenen Drama notwendig und wesenseigentümlich ist. Der

Musik aber öffnen sie den Bezirk, auf dem sie sich als Element der Bühnenwirkung entwickeln kann, ohne von ihrem ureigenen Wesen etwas aufzugeben, ohne sich selbst zugunsten eines anderen Zweckes opfern oder begrenzen zu müssen.

Dieses ureigene Wesen der Musik ist das Beziehungslose, das verstandesmäßig Unfaßbare, nicht zu Greifende. Will man das Verhältnis der Gegenwart zur unmittelbaren Vergangenheit, zum 19. Jahrhundert kurz kennzeichnen, so kann man es nennen den Kampf gegen den Rationalismus der Romantik. Der Rationalismus war bedingt durch das Illusionsbedürfnis der Romantik und dieses wiederum durch ihre Resignation gegenüber dem Leben, aus der die Auffassung der Kunst als des Gegensatzes zum Leben, als des großen Täuschungsmittels, als des Lebenssurrogates erwuchs. Solche Auffassung mußte notwendig in der Theorie zur Kunstideologie, in der Praxis zur Wirklichkeitsimitation führen. Das Unbeziehbare des klanglichen Erlebnisses wurde in allerlei Beziehungen gesetzt: die Oper mußte predigen, philosophieren, moralisieren, zum mindesten psychologischen Anschauungsunterricht geben. Die Sinfonie wurde der freien Poesie gewidmet, sie stellte dar, wobei es im Wollen und Ergebnis gleichgültig war, ob das Dargestellte ein direkt bezeichneter dichterischer Vorwurf war oder eine bewußt erfaßte formalistische Idee. Wie es aber der Oper und der Sinfonie erging, so auch den intimeren Gestaltungsformen der Vokal- und Instrumentalmusik: dem Lied, dem Chorgesang, der Solo- und Kammermusik verschiedenster Art. Das Lied, durch Schubert aus zopfiger Beengtheit zur freiesten Spiegelung individuell erfaßten seelischen Gemütsgeschehens erhoben, wurde durch Schumann, Jensen, Franz zur Stimmungsschilderung abgeschwächt. Bei Brahms erscheint es unter Neigung zu volkstümlich vereinfachender Formung, bei Hugo Wolf und seinen neudeutschen Nachkommen wird es zur psychologischen Kleinstudie — ohne daß Komponisten und Hörern die damit verbun-

dene Entseelung des Lyrischen zum Bewußtsein gekommen wäre. Das Vernunftgemäße, auch in künstlerischer Fassung stets irgendwie dem rein logischen Begreifen Zugängliche war unausgesprochene Voraussetzung für die Anerkennung des Kunstwerkes. Dieses selbst blieb nur Dokument des Talentes, etwas durch Musik auszudrücken, was dem Inhalt nach ein Andersbegabter ebenso oder ähnlich auf anderem Wege gesagt hätte. So zerfloß hier, wie in der Sinfonie und der Oper, das Musikeigene. Das Interesse wurde fachlich begrenzt, vorwiegend auf das Wie der Darstellung hingelenkt. Die Kammermusik der Romantik einschließlich ihres gehaltvollsten Teiles: der Brahmsschen Kammermusik bestätigt dies. Formalistischer Bau, Faktur des musikalischen Satzes, klanglich koloristische Fassung, Art und Entwicklung der Gefühlsdarstellung sind gegeben durch die klassischen Vorbilder, das äußerlich Strukturelle vorwiegend durch Beethoven, das lyrisch Empfindungsmäßige mehr durch Schubert. Dieses Erbe wird nun in kleine Individualitätsgebiete aufgeteilt. Die gegebenen Grundmaße ästhetischer, musikalischer Art bedeuten gewissermaßen ein festes, geistiges Wirtschaftsgut, das nun aus dem Bereich des Urschöpferischen, wo jene großen Geister es gefunden, in die kleine, irdisch bewegte Welt als fertige Tatsache übernommen und verarbeitet wird.

Entwicklungsmäßig gesehen ist solcher Verlauf natürlich und richtig, sein Wert und seine Bedeutung liegt in der allmählichen Zugänglichmachung und Durchdringung der Ideen primär schaffender Künstler. Wenn wir etwa die gesamte Kammermusik nach Beethoven bis zur folgenden Jahrhundertwende auffassen als Mittel, durch variierende Einzelausführung die gewaltige Masse der Hinterlassenschaft Beethovens zunächst stofflich zu zerlegen und zu konsumieren, um dadurch den Zugang zu ihrer höheren Geistessphäre allmählich zu gewinnen, so wäre mit solcher Auffassung etwa die geschichtliche Mission der romantischen Kammer-

musik bezeichnet. Damit ist aber zugleich gesagt, daß ihr selbst die urzeugende Kraft abgeht, ja eigentlich mtt Bewußtsein außerhalb ihres künstlerischen Wollens gehalten wird, und daß sie, unter Vermeidung eigener Stellungnahme und Auseinandersetzung mit den Grundproblemen musikalisch schöpferischer Gestaltung, den gegebenen Darstellungsapparat materialisierte, ihn als Schema im technischen Sinne behandelte und ausbaute. Auf diese Art konnte bei ausreichendem Einfühlungs- und Anpassungstalent noch manches an sich recht beachtliche Musikstück entstehen. Die Gebiete, die Beethoven und Schubert in ihrem Ideenflug abgesteckt hatten, boten Raum genug für Sondersiedlungen. Aber das eigentlich Wertschaffende: die Kraft und der elementare Zwang, aus dem heraus die idealistisch klassische Kunst überhaupt erst die Regel ihrer Gestaltungsart gefunden hatte, mußte bei den Nachfolgenden notwendigerweise fehlen. Die Gesetzlichkeit einer bestimmten Ausdruckstechnik, der der schöpferische Gedanke noch vor seiner Geburt untergeordnet war, die Einspannung des Gefühlsablaufes in feste Normen unterstellt auch auf diesem Gebiet Gefühl und Phantasie den Forderungen des Verstandes und des erklärungfordernden Bewußtseins. Bezeichnend dafür ist Pfitzners Schaffenstheorie. Nach ihr zerfällt die Entstehung des Musikstückes in die Empfängnis des thematischen Einfalles und in dessen handwerklich formale Verarbeitung. Solche Theorie ist nur möglich bei Auffassung der Form als eines gegebenen Schemas, bei Verkennung des organischen Eigenlebens der Form aus dem Zwang selbständigen Gestaltungstriebes, bei freiwilliger Beschränkung der Schaffenstätigkeit auf individuelle Variierung als unveränderlich genommener Typen. Das Primäre der musikalischen Konzeption wird auf den melodisch thematischen Brocken des Einfalles beschränkt, der dann das Objekt rationalistischer „Durchführung“ bildet — eine Auffassung des Schaffensvorganges, die nicht nur Erzeugnis spekulativer Phantasie ist, sondern wahrhaftige

Charakteristik einer bis in die Gegenwart hinein üblichen und anerkannten Praxis.

Wie nun in der großen sinfonischen Form ein zeiteigenes religiöses Gemeinschaftsgefühl als neue Grundlage gewonnen wurde, wie in der Oper an Stelle bewußter ethisch dramatischer Tendenz der irrationale Spieltrieb wieder hervordrängte, so hat dieser Zug zum Außervernunftmäßigen, zum ursprünglich Musikhaften der Musik, zur reinen Gefühlskundgebung auch die Elemente der Tonsprache ergriffen, aus denen sich Vokal- und Kammermusik formen. Er hat hier, auf dem geistigsten, intimsten Ausdrucksgebiet die radikalste Umwälzung hervorgerufen, zeigt am schärfsten oppositionelle Haltung gegenüber der unmittelbaren Vergangenheit, ist in den Ergebnissen einstweilen erheblich problematischer als in der Sinfonie und Oper. Er läßt aber gleichzeitig die entscheidenden Grundfragen der künstlerischen Wesensrichtung in klarer Eindeutigkeit hervortreten und gibt damit eigentlich die letzte Auskunft über die Gegensätzlichkeit der Anschauungen, den Wechsel der Zielsetzung. Sinfonie und Oper sind in stärkerem Maße stoffgebunden. Wirken auch in ihnen die gleichen Probleme, so sind sie doch von der begrifflichen Seite her leichter zu fassen. In der Kammermusik fallen alle Bindungen nach außen fort. Es bleibt nur die Auseinandersetzung mit dem zu innerst Wesenhaften der Musik, wie es hier in Klang, Stil und Form zutage tritt.

In diesen eigentlichen Elementen der Musik aber ist mehr und anderes lebendig, als die Fachästhetik gemeinhin gelten läßt. In ihnen wirkt und aus ihnen spricht die geistige Grundkraft der Zeit überhaupt, der sie angehören, und aus deren innerstem Gefühlstrieb sie ihre Gesetze empfangen.

* * *

Wenn wir die in den beiden letztvergangenen Jahrhunderten zurückgelegten Wege der musikalischen Gestaltungsart über-

blicken, so zeigen sich zwei große, deutlich getrennte Entwicklungsgebiete: das des polyphonen und das des homophonen Ausdruckes. Die Gegensätze sind dem Prinzip nach nicht neu, sie waren schon im Mittelalter vorhanden, wenn auch im einzelnen anders geformt. Allgemein gesprochen, ohne damit bestimmte historische Umgrenzungen festlegen zu wollen, kann man sagen, daß Zeiten mit vorwiegend religiös gerichtetem Geistesleben in der Musik der Polyphonie, solche mit verweltlichter Interessenrichtung der Homophonie zuneigen werden. Die letzte große polyphone Kunst der Neuzeit war die Musik Bachs. Die Polyphonie — Vielstimmigkeit — ist eine Kunst der linear bewegten Fläche. Das artistische Problem liegt in der Vereinigung von organischer Selbständigkeit der Einzelstimme mit strenger Gebundenheit des Ganzen. An dieser zusammenfassenden Kraft, an dieser Fähigkeit, die reichste Mannigfaltigkeit linearer Sonderbewegung in einen Komplex zu vereinen, bewährt sich die polyphone Kunst des Meisters. Was er schafft ist entstanden aus der Vorstellung der Gesamtheitswirkung, ist bestimmt, ohne Verlust seiner Eigenheit sich zu überindividueller Erscheinung zusammenzuschließen. Der Unterschied der stimmlichen Einzelwesen ist lediglich Unterschied der Lage, des Klanges, der Bewegungsschnelligkeit, dem Charakter nach sind alle gleich, gehören alle der gleichen Gefühlsdimension an, sind sie Linien, die sich nach dem Gesetz des Bewegungsimpulses ineinanderschlingen, schneiden, zum Ornament formen, ohne je die reale Sinnlichkeit der Linie, die Festigkeit des individuellen Seins zu verlieren. Als Sprachmittel ist die Orgel mit der reichgegliederten und doch im Charakter gleichartigen Fülle ihrer Klangschichtungen das typische instrumentale, der vielstimmige Chor mit seinen artverwandten Stimmindividuen das vokale Ausdruckselement der Polyphonie.

Die homophone Kunst, die schon zu Bachs Zeit und dann immer mächtiger empordrängt, hebt die Gebundenheit der Vielheit, hebt

die Wirkung durch Zusammenwachsen der Organismen zur überindividuellen Erscheinung auf. Alle Kraft, aller Wille, alles Leben konzentriert sich auf eine Einzelstimme, die Führung nimmt, das Typenhafte abstreift und subjektive Bestimmtheit erhält. Die Flächenhaftigkeit der nebeneinander gelagerten Linien verschwindet, da nur noch eine dominiert. Unter dieser aber bildet sich ein magischer Raum, eine neue Dimension der Tiefe, gewonnen durch Schichtung geheimnisvoll beziehungsreicher Tonstufen: die Harmonie. Die mit jedem Ton gleichzeitig erklingenden Obertöne werden als seine Ergänzung empfunden und festgehalten, diese vertikale Tonreihe gibt jetzt der gestaltenden Phantasie entscheidende Anregung. Der Klang gliedert sich in Hauptton und Nebentöne, jener als Leitpunkt der Melodie, diese als begleitender harmonischer Untergrund. An Stelle des geometrisch flächigen tritt das akustisch räumliche Tonsystem, an Stelle der Linienbewegung die durch Wechsel der Tiefenbewegung wirkende Harmonie. Mit dieser Veränderung der Tonvorstellung zugleich vollzieht sich eine entsprechende Umgestaltung des Klangempfindens. Der Unterschied von melodischem Hauptton und harmonischen Begleittönen bedingt auch ein anderes System der Klanggruppierung. Der farbige Reiz des Klanges kommt zu selbständiger Geltung. Gegenüber dem Streben nach Zusammenfassung möglichst gleichartiger Charaktere in der polyphonen Musik herrscht jetzt der Drang nach Gleichzeitigkeit heterogener Klangelemente, deren verschiedenartig abgestufte Lichtwirkungen die Vorstellung des räumlichen Übereinanders steigern. In gleichem Maße und aus gleichem Bedürfnis erhält die bis dahin vorwiegend auf einfache, primitive Kontraste gestellte Dynamik lebendig bewegte Durchbildung. Das Orchester, diese Vielheit des Ungleichartigen, wird das wichtigste Instrument der melodisch homophonen Kunst, soweit andere Sprachmittel herangezogen werden, geschieht es stets unter Mischung verschiedenartiger Klangcharaktere. Im

Streichquartett, der reinsten Klangeinheit der homophonen Kunst, ist zunächst die dominierende Stellung der Oberstimme, die begleitende, lediglich harmonisch füllende Funktion der übrigen selbstverständlich und wird erst in den späteren Quartetten Beethovens zu gesteigerter Subjektivierung und klanglicher Gegensätzlichkeit der Einzelstimmen umgewandelt.

Den Anfang dieser großen, mit den tiefsten Regungen der zeitlichen Geistesgeschichte unmittelbar verbundenen Umwälzung bildet das Generalbaß-Zeitalter, so genannt nach der Gewohnheit, nur die melodische Linie und die Baßstimme aufzuzeichnen, während die erforderlichen harmonischen Füllstimmen durch Ziffern angedeutet und bei der Aufführung improvisatorisch hinzugesetzt wurden. Man kann diese Methode, deren naive Praxis deutlich die Unterscheidung zwischen Wichtigem und minder Wichtigem spiegelt, gewissermaßen als Beginn der musikalischen Aufklärung bezeichnen. Zeitlich ist sie schon vor Bach vorhanden, wird auch von ihm selbst verwendet, erlangt aber vorherrschende Bedeutung erst mit dem endgültigen Durchbruch des homophonen Stiles, als Vorbereitung und Übergang zur Gewinnung der harmonischen Vorstellungsart. Diese ist das eigentliche Ausdrucksgebiet der Zeit des klassischen Idealismus. Hier hat die melodische Oberstimme unumschränkte Freiheit, reichste Bewegungskraft, vollendeten Persönlichkeitswert gewonnen. Keine Gebundenheit mehr, keine vorbewußte Bezugnahme auf ein überindividuelles Ganzes ist vorhanden die typenhafte Einzelformung hat sich zu schärfster Subjektivierung gesteigert. Es herrscht die Melodie als unmittelbare Spiegelung des Persönlichkeitsbewußtseins, periodisch umgrenzt, physiognomisch von äußerster Bestimmtheit des Schnittes. Diese Melodie ist empfangen aus dem Vorgefühl der Harmonie. Die innere Bewegung der Harmonie, ihr gesetzmäßiger Ablauf gibt die inneren Richtpunkte für die Melodie, ähnlich und doch ganz anders, wie in der Polyphonie die konstruktive Idee

der Gesamtform den Wuchs des thematischen Gedankens beeinflußte. Dieser thematische Gedanke der polyphonen Musik war bei allem Eigenwert ein Partialgedanke, die Melodie dagegen, namentlich der frühklassischen Zeit bis zu Mozart, ist in sich geschlossen, fertig, ein lebendiges, organisch gegliedertes, selbständiges Wesen. So offenkundig ihre Gestaltung aus der Einbeziehung des Harmoniegefühles mitbedingt ist, so zweifellos ist doch der bestimmende Zug des rein melodischen Impulses, die Unterordnung der Harmonie vorzugsweise zur Stützung und Bekräftigung der melodischen Erscheinung.

Melodie im Sinne der großen klassischen Kunst, wie sie am reinsten bei Mozart, vorbereitend bei Haydn, abschließend bei Beethoven und Schubert erklingt, ist das musikalische Symbol der freien Persönlichkeit, die künstlerische Formung höchsten Individualitätsbewußtseins. Man kann die Gesetze ihres Baues durchforschen, man kann sie stilistisch kopieren. Aber keine noch so starke melodische Erfindungsgabe einer späteren Zeit kann ihre Wirkung annähernd erreichen, weil ihr Geheimnis nicht in spezifisch musikalischen Gesetzen liegt sondern in der Gewalt des Ethos, dem sie entsprungen ist. Dieses Ethos zwang die Harmonie zur Dienstbarkeit gegenüber der melodischen Individualität. Sie blieb Trägerin der Kraft, sie durchdrang in der Hochblüte der klassischen Kunst den harmonischen Unterbau bis in die feinsten Verästelungen, so daß in den späteren Quartetten Beethovens die harmonische Fügung der Stimmen durch freieste melodische Auflockerung fast bis zur Polyphonie gesteigert wird, ja teilweise zu deren Formenbau zurückkehrt: in Mozarts Jupiter-Sinfonie und „Zauberflöte"-Ouvertüre, in Beethovens Ouvertüre „Weihe des Hauses", im Finale der 9. Sinfonie, vor allem in den drei großen B-Dur-Fugen: der Sonate op. 106, des Credo der „Missa", des Streichquartetts op. 130. Doch ist diese Übereinstimmung der melodisch homophonen mit der polyphonen Kunst nur äußerlich

stilistischer Art. Aus einer ins Grandiose gesteigerten melodischen Phantasiekraft heraus wird die Linienkunst der alten Polyphonie hier dem harmonischen Bewußtsein dienstbar gemacht, aus der Flächendimension in die Tiefendimension übertragen, auf solche Art diese mit konstruktiver Klarheit füllend: Kundgebung höchstgesteigerter Persönlichkeitskraft, deren melodischer Wille Höhe und Tiefe der Klangwelt durchdringt und mit tätiger Schaffensenergie nach seinem Bilde gestaltet.

Linear sich entfaltende Polyphonie mit dem Ziel flächenhafter Ausbreitung und Zusammenfassung, melodische Homophonie, gestützt auf den imaginären Unterbau der harmonisch räumlichen Tiefe waren zwei in sich grundverschiedene Arten der Klanggestaltung, schöpferische Kundgebungen zweier in sich selbständiger, mit eigener Kraft des Schauens und Formens begabter Zeitalter. Der Romantik fehlt diese Fähigkeit eigenschöpferischen Bildens. Wie hinsichtlich der Stoffbehandlung, wie hinsichtlich der geistigen Problemstellung, ist sie auch in bezug auf spezifisch klangmusikalische Formung eine Niederbruchserscheinung im Gefolge des Klassizismus. Die beherrschende melodische Kunst, dieses Siegelzeichen der festen Persönlichkeit, geht ihr verloren. Wohl bleibt ihr Musikempfinden melodisch orientiert, aber die Melodie verliert die feste, in sich ruhende Geschlossenheit der klassischen Melodik. Der Schwerpunkt sinkt unter die melodische Oberfläche in die Harmonik, diese trägt jetzt den Bewegungsgrund in sich. Bei den Klassikern erscheint das ganze musikalische Gebilde in unmittelbarer plastischer Gegenständlichkeit, Melodik als formbestimmender Umriß, Harmonik als füllende Körperhaftigkeit. Nun wird die Harmonik zur innerlich führenden Kraft, und die Melodie zeigt in ihrem Verlauf mehr und mehr nur den Wellenschlag der harmonischen Innenbewegung. Wagners Begriff der „unendlichen Melodie“, die „mit einer einzigen harmonischen Wendung den Ausdruck auf das Ergreifendste umstimmen kann“,

ist die natürliche und richtige Kennzeichnung einer Musikempfindung, deren Zentrum in der Vorstellung und Betonung der harmonischen Wirkung liegt, deren Melodik daher mehr und mehr zur Verknüpfung der Harmonien wird. Nicht nur bei Wagner und Liszt, auch bei Schumann, Spohr, Marschner, Weber, selbst bei dem klassizistisch eklektischen Mendelssohn ist diese Gestaltung der Melodie aus dem Willen der Harmonie erkennbar. Sie steigert sich bei Brahms, den Wagner- und Liszt-Epigonen bis zur völligen Abhängigkeit des mehr und mehr zur Andeutung verflüchtigten melodischen Gedankens von der dominierenden harmonischen Konzeption. Es bedarf kaum des Hinweises, daß, gerade wie sich bei Bach in Einzelfällen bereits häufig Beispiele melodischer Homophonie finden, so auch bei den Klassikern, namentlich bei Beethoven und dem innerlich bereits stark romantisierten Schubert, die Harmonie gelegentlich führend und ausdrucksbestimmend hervortritt. Aber abgesehen davon, daß solche Fälle im Hinblick auf das Gesamtwerk Ausnahmen bedeuten, zeigt sich auch bei genauer Betrachtung, daß selbst hier der bestimmende Grundimpuls melodischer Natur ist. Die Klangvorstellung, aus der die Musiker des klassischen Idealismus schöpfen, läßt sich bezeichnen als harmonisierte Melodik, die der Romantiker als melodisierte Harmonik.

In solcher Gegenüberstellung liegt zunächst keine Wertung. Sie ergibt sich erst, wenn man Sinn und Folge dieser Wendung betrachtet. Der Sinn war der gleiche wie in der romantischen Bewegung überhaupt: Abkehr von der Realität, von der Gegenständlichkeit des Fühlens, wie sie sich in der Formung der selbsteigenen, geschlossenen Melodie aussprach, Flucht in die Unwirklichkeit, in die magische Phantastik des harmonischen Raumes, dessen Unbestimmtheit durch die zu ständigem Wechsel, plötzlicher Umstellung und Überraschung führende Chromatik noch gesteigert wurde. Die Harmonie, die sich nicht, wie in der polyphonen

Kunst, als sekundäre Folge ergibt, auch nicht, wie in der klassischen Homophonie, dienender Unterbau der melodischen Gestalt, sondern Herrin und Führerin ist, bedeutet als ästhetisches Phänomen die Verlegung des Gefühlszentrums in eine spekulative Sphäre. Belebt wurde sie durch eine allmählich bis ins kleinste sich erstreckende motivische Gliederung, aus deren sinnvollem Ineinandergreifen sich ein künstlich organisches Gegenbild der Wirklichkeit ergab. Wagner macht sich Schopenhauers romantische Musikästhetik zu eigen: die Musik ist Spiegelung aller Objektivierungen des Willens, von der niedersten bis zur höchsten Stufe. Alles ist innerlich aufeinander bezogen durch die Harmonie, und oben schwebt als letzte Bindung der einigende melodische Faden. Schopenhauer exemplifiziert zwar nicht auf Wagner, auch nicht auf die Klassiker, sondern auf Rossini. Seine Betonung der primären Bedeutung der Melodie zeigt seine Herkunft vom Idealismus, in seiner Auffassung vom Wesen der Harmonie aber ist er durchaus der an die Vorstellung des imaginären musikalischen Raumes und seines innerorganischen Lebens gebundene Romantiker.

Dies ist der Sinn der romantischen Wendung zur melodisierten Harmonik: die Gewinnung der musikalischen Raumvorstellung zum Aufbau einer illusionistisch bewegten Klangwelt als Widerspiel und Korrektiv der Realität. Die Folge war eine ständig zunehmende Überschätzung des Wesens und der Bedeutung der Harmonie, die für den Romantiker schließlich der Inbegriff des Wesens der Musik überhaupt wurde. In seiner Schrift „Die neue Ästhetik der musikalischen Impotenz" gibt Hans Pfitzner eine entwicklungsphilosophische musikgeschichtliche Skizze, in der er eine scharfe Grenzlinie zieht zwischen der Zeit, wo Musik nur Wissenschaft gewesen, und der Zeit, wo sie Kunst geworden sei. Als Kennzeichen des Übergangs von der Wissenschaft zur Kunst wird genannt der Augenblick, in dem „der Geist der Musik end-

lich das so lange vorenthaltene Kleinod" herausgab, „den Teil seines Wesens, in dessen Besitz die Musik zum erstenmal in der Welt als selbstherrliche Kunst auftreten konnte: die Welt der Harmonie". Es ist hinzuzusetzen, daß Pfitzner den Beginn der harmonischen Musikauffassung wesentlich früher ansetzt, als es hier geschieht, nämlich schon im späten Mittelalter, daß er also Unterschiede zwischen polyphoner, melodisch homophoner und harmonischer Musikempfindung nicht annimmt. Indessen handelt es sich nicht darum, über Notwendigkeit und Berechtigung dieser Abgrenzungen zu sprechen. Bezeichnend ist lediglich die Tatsache, daß der Epigone der Romantik in der Harmonie schlechthin das Wesenhafte der Musik erblickt, daß es ihm „äußerst schwer, wenn nicht unmöglich ist, sich eine wahrhafte homophone Tonwelt vorzustellen", daß bei ihm eben jegliches Musikempfinden an die bewußt oder unbewußt mitschwingende Harmonie gebunden ist. Das ist als subjektives Bekenntnis zweifellos wahr und richtig und erklärt alle weiteren Folgerungen, die Pfitzner aus seiner ästhetischen Grundanschauung zieht. Falsch daran ist nichts als die These selbst von der Harmonie als dem Urwesen der Musik, falsch in bezug auf die Bezeichnung der frühmittelalterlichen Musik als bloßer Wissenschaft und das Nichtvorstellbare einer homophonen Tongestalt: gäbe es kein anderes Denkmal der musikalischen Frühzeit als den Gregorianischen Choral, so wäre der unwiderlegliche Gegenbeweis erbracht. Aber auch in der Neuzeit ist die harmonische Musikvorstellung als richtunggebende Empfindungsart erst zuletzt mit allen Symptomen einer Nachblüte zur Geltung gekommen. Wer in ihr das Wesenhafte der Musik überhaupt erkennt, der freilich muß unvermeidlich, selbst wenn es heute keine andersgerichtete Musik gäbe, wenn also eine Opposition gar nicht in Frage käme, zur ästhetischen Erkenntnis eines Unterganges kommen. Denn wirklich: diese Welt der Harmonie, dieses kunstvolle, praktisch und theoretisch zur vollkommensten Organik ent-

wickelte Phantom einer musikalischen Raumvorstellung, dieses Illusionsgebilde, dessen imaginäre Realität Verstand und Spekulation zu denkbar höchster rationaler Gesetzmäßigkeit ausgebaut haben — es geht wahrhaft unter, geradeso, wie die Romantik untergeht, deren merkwürdigste und eigentümlichste Schöpfung es ist.

Die Welt der Harmonie geht unter — aber die Welt der Musik bleibt bestehen. Beide sind nicht identisch, und die Zeit der harmonischen Musikempfindung ist im Ablauf des geistigen Werdens nur eine Episode der Musikgeschichte, nicht einmal eine selbständige, sondern eine Ableitung, eine Wucherung der melodisch homophonen Musik. Was sie der Romantik innerlich zugehörend und konform erwies, war der starke spekulative Anreiz, den ihr Ausbau dem Verstande bot, war der Grundzug rationeller Vernünftigkeit, der ihr nicht nur äußerlich sondern rein gefühlsmäßig aufgeprägt war und ebendarum schematisch formalistische Bildungen außerordentlich begünstigte, ja ihnen noch den Charakter besonderer Ehrwürdigkeit und Tugend gab. An und in diesen Bildungen ist nun die Welt der Harmonie erstarrt. Sie vermag sich nicht mehr aus ihnen zu lösen, weil sie in Wahrheit gar keine Welt ist oder war, sondern nur eine Insel in der Welt, deren Umkreis nun erkannt ist und deren Geheimnisse durchforscht sind. Auf dieser Insel stehen wir heut und spähen in die Weite, um den Weg zu neuen Küsten und Ländern zu erforschen. Der Kompaß, der dahin führen soll, ist das Bewußtsein der irrationalen Natur der Musik. Aus diesem Bewußtsein erwächst die Abwendung von der Harmonie als Grundlage der Klangempfindung. Diese Harmonie hatte in ihrer Entwicklung die Verbindung mit dem gefühlsmäßigen Quell musikalischen Lebens verloren, sie hatte sich zu einer Massenhäufung von „Systemen" verhärtet — keine Art der Klanganschauung hat eine solche, fast unübersehbare Menge von Systemen hervorgebracht, hat die Denkart der Menschen der-

art auf dogmatische Gebiete abgeleitet. Es gilt nun, diese unlebendige Dogmatik der Harmonielehren als Lehren nicht etwa nur des technischen Satzes sondern vor allem als Zwangsschienen des Empfindungsvermögens abzustreifen. Es gilt, darüber hinaus den Weg zu einer neuen, dem Verlangen nach außervernunftmäßiger Klanganschauung und -gestaltung entsprechenden Kunst zu finden.

Hier stehen wir gegenwärtig, und in der gekennzeichneten Aufgabe, der Gewinnung einer im Wesen neuen Art der Musikanschauung überhaupt liegt alles beschlossen, was die Musik an Teilproblemen anderer Art bietet. Gemeinschaftsgefühl, religiöses Bewußtsein, Symbolik des Spieles, alles dies sind ins Begriffliche gewendete Ausstrahlungen des zutiefst musikeigenen Problems unserer Gefühlsauffassung der Musik. Die Fragen des Stiles, der Form, der klanglichen Fassung sind gleichfalls an sich nicht primärer, entscheidender Art. Auch ihre Lösung ist bedingt durch die Art, wie wir Musik als Phänomen an sich empfinden, aus welcher Einstellung des Gefühles wir sie erfassen.

Wir sind Suchende. In dieser Tatsache des Suchens mag mancher ein Zeichen zeitlicher Schwäche sehen. „Alles Neue und Originelle gebieret sich von selbst, ohne daß man danach suchet," hat Beethoven gesagt. Es war zweifellos richtig — für Beethoven, und wir dürfen, ohne uns zu schämen, zugestehen, daß unter uns gegenwärtig kein Beethoven lebt. Aber wir dürfen auch hinzusetzen, daß Kolumbus Amerika nicht entdeckt hätte, ohne es zu suchen. Wir dürfen sogar weiter sagen, daß er eigentlich etwas ganz anderes suchte als Amerika, daß er von diesem Erdteil gar nichts wußte, ja daß er ihn in Wirklichkeit auch nicht entdeckt hat, sondern einer Täuschung verfiel — und daß er doch die kühnste Entdeckernatur war, vor deren Namen und Tat die Geschichte innehält. Was ihn trieb, war der Zwang zur neuen Welt. In der Kraft, mit der er dieses Muß des Zwanges zur Tat wandelte, lag

das Entscheidende seiner Größe, nicht im unmittelbaren realen Ergebnis. Wir sind in der Lage der Kolumbuszeit. Die Säfte der alten Welt sind vertrocknet, sie stirbt, ihre gläubigen Einwohner sagen es selbst, und wir müssen einsehen, daß sie recht haben. Aber wir hängen nicht so an ihr, wir fühlen uns ihr nicht so verbunden, daß wir mit ihr sterben wollen. Im Gegenteil, wir sind der Meinung, daß sie wohl tut, zu sterben, weil ihre Zeit um ist, und weil wir den Glauben haben an die neue Welt, obwohl wir sie noch nicht sehen. In der Tatsache dieses Glaubens an das Unbekannte liegt etwas, das mehr ist als lediglich negative Opposition gegen das Bestehende, etwas, das der bisherigen Zeit fremd war, uns ihr überlegen macht und uns die Überzeugung gibt, daß die Fahrt sein muß, weil eben der Glaube es befiehlt. Ob wir nun auf dem anderen Wege um die Welt Indien erreichen oder vielleicht ein ganz neues Land, das können wir nicht sagen. Wir wissen nur, daß wir fahren müssen, nicht aus Abenteurerlust sondern unter dem Gebot der inneren Verheißung. In der Erfüllung dieses Gebotes liegt unsere Sendung.

So verlassen wir die alte romantische Welt der Harmonie. Der Blick wendet sich zurück auf das, was vor ihr war. Die schöne Idealwelt des Klassizismus erkennen und verehren wir in all ihrer Hoheit, die Sinfonien Haydns, die Opern Mozarts, die Quartette Beethovens sind Bestandteile unseres Menschentums, die wir nicht hergeben könnten, ohne uns selbst zu vernichten. Aber diese Welt ist fertig. Sie hat die freie Persönlichkeit, die große Melodie des Menschen gebracht. Was darüber hinaus lebendig und triebkräftig an ihr war, hat auf eben den Weg geführt, den wir jetzt verlassen. Der Mensch als Einzelwesen hat als Objekt der Kunst alles gegeben, was er zu geben vermochte, von der reinen Zusammenfassung stärkster Schwungkräfte des Geistes bis zur leidvollen Selbstzersetzung. Psychische und akustische Vorgänge entsprechen einander: die Harmonie, diese merkwürdige Auseinander-

legung des Haupttones in die gleichzeitig klingenden Nebentöne ist als Klangphänomen eine Zersetzungserscheinung, die die plastische Kraft der Melodik von innen her zerstört. Dieser Zerstörungskeim lag in der klassischen Kunst der melodischen Homophonie eingeschlossen, ähnlich wie die immer höher gesteigerte Individualbelebung schließlich zur Auflösung der Polyphonie geführt hatte. Nun haben wir den Kreis des Einzelwesens umschritten und ausgeforscht, das Individuum als solches ist wieder einmal im Lauf der Menschheitsgeschichte erkannt. Es hat von sich allein aus nicht mehr viel oder gar nichts mehr zu geben auf lange Zeit hinaus, wir haben kein Interesse mehr an ihm, seinen Gesetzen, seinen Intimitäten. Die Gattung, der Typus, die Gesamtheit rückt wieder vor, das menschlich Gemeinsame tritt an die Stelle des persönlich Besonderen, die Wage des Gefühles senkt sich wieder nach der anderen Seite: vom melodisch harmonischen Individualismus zum polyphonen Kollektivismus. Freilich zielt diese Umschaltung nicht auf Wiederaufnahme der alten polyphonen Kunst. In diesem Fall wäre sie nichts anderes als ebenfalls romantische Stilkünstelei, die nur statt auf Mozart auf Bach Bezug nimmt. Es handelt sich vielmehr um einen neuen, elementar bedingten Durchbruch der polyphonen Musikauffassung, die als solche der vorklassischen Zeit nähersteht als der klassischen, im übrigen ihrer stilgesetzlichen Besonderheit nach von der Polyphonie Bachs mindestens ebenso weit entfernt ist wie diese etwa von der polyphonen Kunst des Mittelalters. Die zwischen zwei derartigen geistesartlich verwandten Epochen liegenden Erlebnisse und Ausblicke sind Erfahrungen, die nicht vergessen werden können. So sicher der subjektivistische Auflösungsprozeß der harmonischen Empfindungsart nicht mehr im Mittelpunkt des musikalischen Fühlens steht, so bedeutsam wirken doch seine Ergebnisse auf die sich neu heranbildende Art der Musikauffassung nach.

Das hier angerührte Problem ist keines einer einzelnen Nation, sondern der Menschheit. Die große Krise, in der wir stehen, die Erkenntnis der Notwendigkeit einer Änderung unserer Gefühlseinstellung gegenüber allen Erscheinungen des Seins, der Überwindung des Individuums, der Erfassung von Leben und Welt aus einem Mittelpunkt außerhalb unserer selbst ist eine Aufgabe, die schon ihrer Natur nach nicht auf nur ein Volk beschränkt bleiben kann. Wir sehen auch überall gerade in der Musik der Völker alter und neuer Kultur Ansätze zu einer Entwicklung im angedeuteten Sinn. Wir sehen sie aber in der deutschen Musik besonders auffallend. Sicherlich nicht nur, weil wir ihr am nächsten stehen. Kein Volk hat das Erlebnis der Romantik mit so starker, gläubiger Intensität in sich aufgenommen, keines ist so bis auf die tiefsten Wurzeln seines Wesens davon ergriffen worden. Keines hat dieser Entwicklung zum Individualismus und Subjektivismus so mannigfaltige, reiche Früchte abgewonnen und — bei keinem hat der geistige Zersetzungsprozeß, die Krankheitserscheinung der Romantik so verheerende Folgen gehabt. Es ist begreiflich, daß daher auch gerade aus der deutschen Musik der erste und stärkste Vorstoß gegen die romantische Kunst erfolgte. Der ihn in gedanklichem Phantasiespiel vorbereitete, ist der Deutsch-Italiener Busoni, der ihn führte, ist Arnold Schönberg. Gleich Mahler und Schreker ist auch Schönberg ein Abkömmling der Romantik, der in seinen Anfangswerken mit vollem Bewußtsein die vielleicht reichste, phantasievollste Harmoniewelt der Epigonenzeit aufbaute. Aber eben diese Leichtigkeit der Weiterbildung überkommener Gesetzmäßigkeiten hat in ihm früh den kritischen Trieb geweckt, hat die Erkenntnis geschärft für das konventionell Gebundene dieser Kunst. Was Mahler durch seine vorwiegend ethisch religiöse, Schreker durch die elementare Triebhaftigkeit seiner sinnlichen Phantasie fand, das erreichte Schönberg durch die unerbittliche Schärfe und fanatische Härte seiner kritischen Fragestellung. Der

kühnste, rücksichtsloseste Intellekt der Nachromantik erkannte die intellektuelle Bedingtheit dieser Kunstart. Aus dem Gebiet vernunftmäßig geregelten Musizierens floh er in das Bereich der beziehungslosen, rein phantastisch bewegten Musik, die aus der Übersteigerung des Subjektivismus diesen überwindet, aus der spekulativen Zerfaserung der Harmonie diese aufhebt, aus der atomisierenden Auflösung des Einzelnen, Besonderen wieder zur Erfassung des Allgemeingültigen, Typischen, Menschlichen gelangt. Es ist das, was nach Abstreifung des Individuellen übrigbleibt, im Gegensatz zu der älteren Typenauffassung, vor der das Persönliche als eigenberechtigt noch gar nicht bestand. Dementsprechend ist Schönbergs Musik im Vergleich zu der visuell flächenhaft empfundenen, wuchtig klaren Ornamentik der Bachschen Polyphonie auf Erfassung des seelisch Essentiellen gerichtet, mehr Gefühlsvibration als -darstellung. Das Polyphone an ihr ist mehr Mittel als Zweck. Es ergibt sich nicht aus dem Willen des Zusammenschlusses sondern des irregulären Nebeneinander, das die Harmonie nicht mehr kennt und die Stimmen aus der räumlichen Tiefe wieder in die lineare Parallele zu bringen sucht. Das Ziel aber, die Idee der Einigung, ist nicht eigentlich kollektivistischer Art, es ist nicht Vielstimmigkeit im Sinne der alten, organisch gebauten Polyphonie. Es ist vielmehr eine Einstimmigkeit im absoluten Sinne, entharmonisierte Melodik freiester Art, Projizierung aller Bewegungskräfte des Gefühls in eine einzige Linie, die polyphone Mannigfaltigkeit des Stimmklangs, individualisierende melodische Geschlossenheit und harmonisches Raumgefühl in einem vereinigt.

Die verwirrende, scheinbar mißtönende Polyphonie des Schönbergischen Satzes ist in Wahrheit nichts anderes als das Suchen nach dieser Einstimmigkeit höchster Art, als der Versuch, den Klang immer mehr auf das Urwesenhafte zu beschränken, ihn aller einengenden Subjektivismen zu entkleiden, ihn lediglich zum Symbol des auch formal im Verstandessinne Unfaßbaren, des

psychologisch nicht Deutbaren, des Irrationalen zu machen. Damit gelangt die Musik durch das Mittel der Polyphonie wieder zu einer Homophonie zurück, von der der romantische Musikästhetiker meint, daß man sie sich in Wahrheit überhaupt nicht vorstellen könne. Und doch liegt in der Aufgabe, diese Vorstellungsgabe zu gewinnen, der Kern der musikalischen Probleme unserer Zeit. Je mehr wir erkennen, daß die Kurve der musikalischen Bewegung tatsächlich dauernd in absteigender Linie läuft, daß alles, was uns das 19. Jahrhundert gebracht hat, Produkt ständig zunehmender Materialisierung, Steigerung der Mittel unter Vergessen oder theatralischer Vortäuschung der seelischen Grundkräfte bedeutet, um so stärker wird der Drang nach Abstreifung all dieser artifiziellen Auswüchse, nach Vereinfachung, nach Rückgewinnung der ursprünglichen Naturkraft des musikalischen Klanges. Solche Vereinfachung ist nicht zu finden durch Reduzierung der üblichen Mittel, nicht durch eigensinniges Festhalten an einem gegebenen historischen Schema, auch nicht durch stilistische Verkleidungskünste. Sie setzt voraus völlige Umstellung der seelischen Grundkräfte, aus denen die Musik erwächst, Wille und Fähigkeit, Musik überhaupt außerhalb der Konvention als Formung elementarer Gefühlskraft, als Naturlaut zu erkennen. Um zu solcher reinen Homophonie zu gelangen, müssen wir fähig werden, die absolute Linie nicht als Teilornament eines polyphonen Gewebes, nicht als Führerin oder abgrenzende Umkleidung der harmonischen Bewegung, sondern als selbständige Ausdrucksgestaltung höchst potenzierter Kraft zu empfinden. Dies ist wohl die Richtung, in die Schönbergs Schaffen deutet. Wenn wir überhaupt an die Möglichkeit des Weiterlebens der Musik oberhalb der blöden Gewohnheit und des gedankenlosen Betriebes glauben, so können wir es nur in der Richtung der prophetischen Kunst Schönbergs für denkbar halten.

* * *

Man pflegt in Deutschland den Deutschen im allgemeinen als musikalisch hervorragend begabt und das deutsche Volk als auf musikalischem Gebiet vor allen anderen ausgezeichnet anzusehen. Wie weit solche Ansicht der Wirklichkeit entspricht, wäre genau wohl nur durch vergleichende Statistik festzustellen. Zunächst ist die Tatsache unzweifelhaft, daß Franzosen und Italiener eine sehr hochstehende geschichtliche Musikkultur, die Russen eine außerordentlich eigentümliche Kirchen- und Volksmusik aufzuweisen haben, und daß der Durchschnittstyp des Italieners, Tschechen, Russen an natürlicher Musikalität dem Deutschen mindestens gleichkommt. Dem Talent und der produktiven Veranlagung nach dürfte es vielleicht schwerfallen, den Vorrang der Deutschen zu beweisen. In einer Beziehung aber scheinen sie sich gegenüber anderen, ähnlich begabten Völkern hervorzutun: in der Art nämlich, wie ihre Musik zum unmittelbaren Abbild ihrer Geistesgeschichte wird, wie sie alle Wandlungen der Volksseele in sich aufnimmt, sie widerspiegelt, ja aus ihnen eigentlich die Impulse ihres Seins empfängt. Die Musik anderer Völker ist wohl ebenfalls Wandlungen unterworfen, aber dies sind Wandlungen des Geschmackes, und so mannigfache Verschiedenheiten es etwa innerhalb der italienischen oder französischen Oper der beiden letzten Jahrhunderte gibt, so sind dies im Grunde genommen nur Unterschiede des Zeitstiles, der Einkleidung. Gleich bleibt sich stets die durch nationales Temperament bedingte Auffassung der Musik als unmittelbarer Sprache der Sinne, des Blutes, des Formwillens. Für den Deutschen dagegen ist die Musik angewandte Metaphysik. Dies gilt nicht nur für den betrachtenden Beobachter, es gilt für den Schaffenden wie für den Aufnehmenden, es gilt für jeden Deutschen. Diese metaphysische Einstellung zur Musik ist eine der grundlegenden, logisch nicht zu erklärenden Eigenschaften des Volkscharakters oder der Volksseele. Sie wird ebenso offenbar am einfachsten Lied wie an der kompliziertesten Kunst-

musik, und sie ist es, nicht irgendwelche konventionelle Eigenheit der Faktur, die der deutschen Musik ihr eigentümliches Gepräge, ihre Sonderstellung innerhalb der Kunst aller Völker gibt. An sinnlicher Wärme des Blutes wird uns stets der Italiener, an Klarheit und logischer Beherrschtheit der Gestaltung stets der Franzose überlegen sein. Das Übersinnlich-Unaussprechbare, der Wille zum Transzendenten, die Verwebung feinster Probleme des Geisteslebens mit den Gesetzen der Klangformung, die Empfindung des Klanges überhaupt als metaphysischen Symboles ist die bezeichnende Eigenheit der deutschen Musik.

Schon daraus ergibt sich ihr Angewiesensein auf Zuflüsse von außen. Es ist nie zu befürchten, daß solche Zuflüsse sie schädigen, ihrer Originalität berauben könnten. Abgesehen davon, daß es eine schwache Originalität wäre, die sich nur durch gewaltsame Absperrung zu halten vermag, wird die deutsche Musik niemals ernstlich fähig sein, fremdländische Muster wirklich zu kopieren. Sie kann gar nicht anders, als die ihr zugetragenen Gefühls- und Formanregungen aus der ihr eigentümlichen metaphysischen Grundeinstellung erfassen, sie also in eine völlig anders geartete Vorstellungs- und Empfindungssphäre übertragen. Andererseits macht gerade diese Art der Grundeinstellung steten Zufluß blut- und formgebender Kräfte von außen her erforderlich. Wir sind auch als musikalische Kulturträger kein Volk der Selbsterzeuger, wir sind ein Volk der Verarbeiter. Wo je im Lauf der gesamten Geschichte die deutsche Musik einen Höhepunkt erreicht hat, da hatte sie auf fremdvölkischem Material aufgebaut. Wegen dieses außernationalen Ursprunges und wegen der metaphysischen Steigerungskraft der deutschen Musik sind solche Höhepunkte zugleich Höhepunkte der musikalischen Kunst überhaupt geworden. Wo aber die deutsche Musik durch den Gang der Ereignisse nach außen abgeschlossen wurde, da ist sie blaß und schwach geworden, ihre Metaphysik hat der Unterlage einer lebendigen Physis entbehrt.

So ist die deutsche Musik unmittelbar dem deutschen Geistesleben im tiefsten Sinne verknüpft und spiegelt dessen Wandlungen ihrer metaphysischen Natur nach in unerbittlich genauer Schärfe. Zur Führung berufen, der letzten Abklärung fähig und zugewandt, vermag sie zu diesen höchsten Eigenschaften ihres Wesens nur im Durchgang durch andere zu gelangen. National bedingt, ist sie nach Gesinnung und Auswirkung eine europäische Kunst, in ihr leben und kämpfen die Probleme des europäischen oder schlechthin des Menschentums überhaupt. Der große Niederbruch hat sie gepackt und mitgerissen wie kaum eine andere Zeiterscheinung der Geistesgeschichte. Was im heutigen musikalischen Leben Deutschlands vor sich geht, ist das getreue, im einzelnen ins Groteske verzerrte Abbild unseres allgemeinen Lebens. Es wird gekämpft nicht nur um Überzeugungen und Urteile, es wird gekämpft um Gesinnung und Macht, es wird gekämpft nicht mit Einsichten und Gründen sondern mit Terror und Lüge, es wird gekämpft nicht um sachliche Werte sondern um persönliche Interessen und das Was und Wie all dieser Kämpfe ist eine grobe Karikatur der Dinge, deren reiner Name mißbraucht wird.

Aber in dieser Musik lebt hinter allen Trugmasken, heut noch fern dem Tage, Erkenntnis der tiefsten Notwendigkeit geistiger Erneuerung. Es lebt der Glaube an das Kommende, das andere, das mit Namen nicht zu nennen ist, und dessen Dasein doch innerlichst erspürt wird. Es lebt die Idee, daß nicht nur Untergang sondern auch Aufgang bevorsteht, es lebt die Vorstellung des unbekannten Gottes. Gerade in der deutschen Musik ist sie lebendig, zieht sie ihre starken Spuren, wirkt sie mit wachsender prophetischer Kraft. Sie hat uns die Fähigkeit des Glaubens, die Überzeugung von der Notwendigkeit dieses Glaubens als seelischer Voraussetzung aller Offenbarung gebracht. Das ist ihre stärkste Leistung. Der Erfüllung müssen wir noch harren, bis wir selbst ihrer fähig sind.
